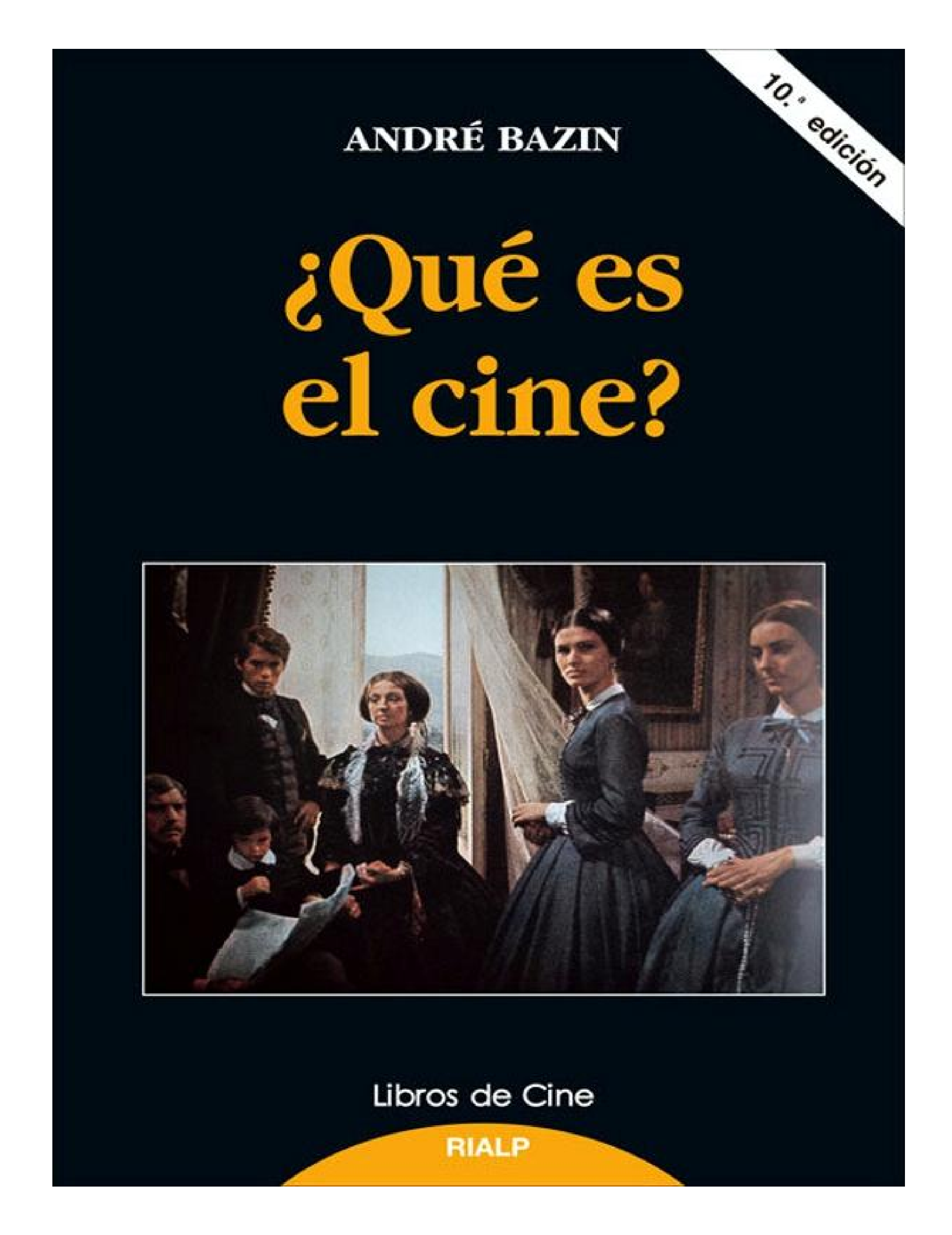

ANDRÉ BAZIN
10.ª edición
¿Qué es el cine?
Libros de Cine
RIALP

El lector hallará en ***¿Qué es el cine?,*** en cada una de sus páginas, el palpitante sentir de un hombre que vibró con el cine y que dedicó su corta vida a hacernos más inteligible ese mundo de imágenes.

Y no lo hizo desde una cátedra academicista o desde prolijos estudios, sino, más bien, desde la más palmaria praxis, de ser un espectador incansable de películas. Por ello su teoría es una teoría no demasiado estructurada y sistemática.

Nos encontramos con un libro realizado por Bazin apoyándose fundamentalmente en algunos de sus innumerables artículos publicados en la prensa más o menos especializada. Un libro que -en esta edición- constituye una síntesis del original, realizada por Jeanine Bazin y François Truffaut. Presenciamos, de este modo, un poderoso fluir de ideas que, sin intentar establecer un corpus monolítico, plantean al lector una reflexión sobre el cine, y constituyen una siembra de amor a esta forma de arte, desde la proximidad de agudos pensamientos que conectan con la realidad y con el lector por medio de una abundante y continua cita de películas, logrando una creativa unidad entre la reflexión y su objeto, esto es, entre la teoría del cine y el cine.

ÍNDICE

Prólogo
Presentación
Prefacio
1. Ontología de la imagen fotográfica
2. El mito del cine total
3. El cine y la exploración
4. «El mundo del silencio»
5. M. Hulot y el tiempo
6. Montaje prohibido
7. La evolución del lenguaje cinematográfico
8. A favor de un cine impuro
9. «El diario de un cura rural» y la estilística de robert bresson
10. Teatro y cine
11. El caso Pagnol
12. Pintura y cine
13. Un film bergsoniano: «Le mystère Picasso»
14. «Germania, anno zero»
15. «Les dernières vacances»
16. El «western» o el cine americano por excelencia
17. Evolución del «western»
18. Un «western» ejemplar: «Seven men from now»
19. Al margen de «el erotismo en el cine»
20. El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación
21. «La terra trema»
22. «ladrón de bicicletas»
23. De Sica, director
24. Una gran obra: «Umberto D»
25. Cabiria o el viaje al final del neorrealismo
26. Defensa de Rossellini
27. «Europa 51»
Autor

Prólogo

Después de estar años agotada esta importantísima obra de la teoría del Cine, volvemos a reencontramos con André Bazin. Este mismo hecho es un claro indicativo del creciente interés que tiene la lectura de sus ensayos para los amantes del cine.

El lector encontrará en ***¿Qué es el cine?,*** en cada una de sus páginas, el palpitante sentir de un hombre que vibró con el cine y que dedicó su corta vida[1] a hacernos más inteligible ese mundo de imágenes. Y no lo hizo desde una cátedra academicista o desde prolijos estudios, sino, más bien, desde la más palmaria praxis, de ser un espectador incansable de películas. Por ello su teoría es una teoría no demasiado estructurada y sistemática. Así, nos encontramos con un libro realizado por Bazin apoyándose fundamentalmente en algunos de sus innumerables artículos publicados en la prensa, más o menos especializada. Un libro que —en esta edición— constituye una síntesis del original, realizada por Jeanine Bazin y François Truffaut.

Nos encontramos, de este modo, con un poderoso fluir de ideas que, sin intentar establecer un corpus monolítico, plantean al lector una reflexión sobre el cine, y constituyen una siembra de amor al cine, desde la proximidad de agudos pensamientos que conectan con la realidad y con el lector por medio de una abundante y continua cita de películas, logrando una creativa unidad entre la reflexión y el objeto de reflexión, esto es, entre la teoría del cine y el cine. Esto otorga a los escritos de Bazin una gran coherencia, lo que lleva a su discípulo y amigo François Truffaut a decir que Bazin «más que un "crítico" era un "escritor de cine", que se preocupaba más de escribir los films que de juzgarlos»[2]. Sin embargo, Bazin comenzó y ejerció su labor como crítico y redactor en publicaciones como *L'Ecran Français, Esprit, Le Parisien Libéré, Télérama* (llamada entonces *Radio-Cinéma-Télévision*) y *L'Observateur*[3], e inició con Jacques Doniol-Valcroze *Cahiers du Cinéma,* donde logró aglutinar, entre otros, los trabajos de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer y Claude Chabrol.

Sin duda Bazin es hoy uno de los autores que más interés suscita entre cinéfilos y estudiosos, incluidos los jóvenes estudiantes, según he podido comprobar en mis tareas docentes, pese a que su postura no ha estado precisamente de moda en el establishment intelectual contemporáneo.

Una razón para este nuevo interés puede ser el general descubrimiento de posturas teóricas realistas en ámbitos muy variados, desde el filosófico hasta las praxis artísticas en sus muy diversas manifestaciones. André Bazin es uno de los grandes teóricos de la escuela cinematográfica realista, según se observa desde el primer ensayo que abre ¿Qué es el cine? con el título «Ofitología de la imagen fotográfica», en claro desafío a posturas formalistas o estructuralistas. Y es que los mejores años en la producción de Bazin son los que están entre 1945 y 1950, que coinciden, prácticamente, con el auge del neorrealismo y de un tipo de cine nada formalista. No sabemos cómo hubiera evolucionado su teoría si no hubiera fallecido en 1958; tampoco podemos saber, pese a que lo podemos ciertamente imaginar, cuál sería su opinión al contemplar la evolución de algunos creadores neorrealistas y como, por ejemplo, Roberto Rossellini o Vittorio de Sica…
Tal vez sea éste uno de los pocos inconvenientes de la teoría de Daziti: acota un período un tanto monocromático y, por otro lado, puede «saber a poco». Según Jean Mitry, otro de los grandes de la teoría del cine, «parece que Bazin elige casi siempre, en malos films, las formas de estilo que quiere combatir; de tal modo que, buscando demostrar la falta de validez de un procedimiento, se basa a menudo en aplicaciones que resultan ser falsificaciones o contrasentidos. Tiene, pues, razón al recusar esos ejemplos lamentables, pero sus generalizaciones le inducen casi siempre al error (…)[4]. Como se ve, también se pueden encontrar algunas críticas a las que no les falta algo de razón. Pero, a la vez, su gran mérito es abrir expectativas, poner las bases y explicar el cine de forma que cada cual pueda establecer su propio pensamiento u opinión.
Conocido es que para Bazin «el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real»[5], y lo real se entiende inicialmente como algo físico y material, que ocupa un lugar, un espacio y es, por ello y visualizable. Surge de este modo una estética del espacio que no es extraña a una tarea psicológica, evitando caer en un «pseudorrealismo que se satisface con la ilusión de las formas». La psicología proporciona una «satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido». Para Bazin —como dice en este libro— existe una «esencial objetividad», ya que «entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. (…) La fotografía obra sobre nosotros como un fenómeno “natural”». Esta naturalidad confiere al cine una

credibilidad ausente en cualquier otro tipo de arte, ya que en ésta la representación es verdaderamente re-presentación, esto es, hecho presente en el tiempo y en el espacio por una transferencia de realidad de la cosa a su reproducción, algo así como una «realidad verdadera pero irreal», según las palabras del teórico y discípulo declarado de Bazin, Henri Agel. Pero, hay que recordarlo, no se trata de un mero efecto psicológico logrado por una manipulación imaginativa de los elementos por el hombre. Se trata de un realismo del espacio que tiene menos que ver con la exactitud de la reproducción que con su origen, cuando el hombre borra la diferencia que existe entre la fotografía y su objeto. Es el espacio que muestra la «huella» o los «trazos» que la realidad deja en el celuloide.[6]

El cine ha nacido y se desarrolla tras esta búsqueda de plasmación de realidad, y por ello, según Bazin, la «unidad semántica y sintáctica no es el plano; en el que la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad, sino por lo que revela en ella.» Es por esto que Bazin cree que la profundidad de campo es el mejor medio para hacer resaltar la estructura realista de una escena en detrimento del montaje.

Dentro de la teoría realista se encuentra, también, Siegfried Kracauer, autor de un denso estudio titulado Teoría del Cine y subtitulado de una forma muy sugerente: La redención de la realidad física. Esta coincidencia en el modo de enfrentarse con el cine ha hecho pensar a algunos que ambos son como «dos ramas de un mismo tronco común», y tanto parece ser así, que podría decirse que son como «hermanos espirituales»[7], algo que de entrada parece, al menos, un poco exagerado. Con todo, del contraste entre ambos, pueden surgir luces para mejor comprender la postura de Bazin.

Ambos autores resultan un tanto diversos en cuanto a su método de trabajo; cerebral y academicista Kracauer, más espontáneo y práctico Bazin; bebiendo de las abundantes fuentes de las bibliotecas uno y de las luminosas pantallas el otro. Lo cual, efectivamente, llevó a Bazin a tener un concepto de «realismo» mucho menos literal que Kracauer, aunque no se entienden las razones para afirmar que «lo que Bazin idolatra no es el realismo per se, sino el "realismo del espacio", concepción eminentemente cinematográfica y mucho más sofisticada que la de Kracauer»[8]. Quizá esto sea así por la simple razón de que Bazin había quemado sus retinas ante la pantalla y se había enfrentado directamente con las películas, y no tanto —como Kracauer— con libros que hablasen de esas películas. Por ello, Bazin es capaz de formar unos conceptos claramente cinematográficos, fruto de esa praxis, elaborados, creados, para esa realidad. Poco dado a extrapolaciones de otros

saberes, también hay que decir que a Bazin —crítico que teoriza— la memoria le juega en ocasiones alguna mala pasada, al referir detalles de películas que están en su imaginación sin haber estado realmente en las pantallas. Gages del oficio y también espontaneidad del amante del cine.

No se ve la razón clara de por qué Bazin parece, como se ha dicho, que concibe un realismo menos puro. ¿Se quiere decir con ello, tal vez, que el «realismo del espacio» encajona la realidad por el encuadre como una «delimitación del espacio», preocupándose sólo por su «funcionamiento» sin más? No parece que esto pueda ser de este modo. Basta con hojear el capítulo sobre «el cine y la exploración», donde Bazin destaca que el espacio está mostrando, «re-presentando», una realidad en toda su viva palpitación espontánea; y cita dos películas: Scott of the Antartic (de Charles Fred) y Kon-Tiki (de Tor Heyerdahl), marcando su capacidad de transmitir autenticidad, y de establecer una verdadera conexión, real y vital, con lo acaecido. A Bazin le preocupa, en efecto, explicar de qué manera funciona la realidad en el medio fílmico, sin que se convierta en algo frío que quite su espontaneidad o desprecie el flujo de la vida.

Resulta acertado afirmar que «la sombra de Bazin es más alargada que la de Kracauer»[9], que su influjo teórico tiene un largo alcance: «Bazin siempre pareció fascinado por el funcionamiento de la realidad en el interior del objeto cinematográfico y mientras que Kracauer prefería considerar el resultado como un todo unitario. De ahí que las teorías de este último culminen en sí mismas y que, a pesar de su estrecha relación con la de Bazin, no hayan tenido continuidad en la hermenéutica fílmica, al tiempo que las del francés, de una manera u otra, han sobrevivido, como base justificatoria, hasta el advenimiento de Metz, el último teórico sistemático de la historia del cine».[10]

Pero Bazin no solamente es importante como teórico del realismo. Quizá lo es, mucho más, por ser maestro inspirador de una auténtica pléyade de realizadores y teóricos (a duras penas cobijados con la etiqueta de «nouvelle vague» francesa en los años 60). Bazin, como ningún otro teórico lo ha sido nunca —si exceptuamos a Sergei M. Eisenstein—, fue un creador de escuela. Y es máximamente admirable si consideramos que su producción se truncó en plena juventud, al morir con sólo cuarenta años, tras una larga enfermedad. El mismo François Truffaut nos lo cuenta:

> *«En efecto, Luchino Visconti, Jean Cocteau, Robert Bresson, Marcel Carné, Luis Buñuel, Orson Welles y Federico Fellini se sintieron suficientemente forzados para escribir declaraciones públicas y cartas a Jeanine Bazin, ya que por quince años ellos habían encontrado en Bazin un hombre de conocimiento despejado e inteligencia despierta, cuyos análisis habían sido una ayuda inestimable para ellos en su trabajo».*[11]

El lector tiene entre sus manos uno de esos libros que cualquier persona que tenga el más mínimo interés por el hecho fílmico, no puede por menos de tener en su biblioteca, leer e, incluso releer, ya que sucesivas lecturas de ¿Qué es el cine? hacen descubrir conexiones y matices que, por su mismo estilo ameno, se escapan en una primera lectura.

Se podrá estar de acuerdo o en desacuerdo con sus postulados y formas de trabajar. Pero lo que es del todo evidente, y todos reconocemos, es que Bazin es un maestro entre maestros y que ***¿Qué es el cine?*** es, tal vez, uno de los libros de teoría del cine más importantes que se han escrito. De él han bebido y seguimos bebiendo, con más concordancias o más discrepancias, todos aquellos que, de alguna manera, estamos inmersos en esta maravillosa «realidad», entre mágica y verdadera, que hemos dado en llamar Cine, la séptima de las artes.

Francisco Zorián y Hernández

Presentación

En 1958 publicó André Bazin el primer volumen de una serie de cuatro bajo el título general ***¿Qué es el cine?*** Su prefacio, del que hemos conservado lo esencial, indicaba claramente su objetivo: «Este título no supone tanto la promesa de una respuesta como el anuncio de una pregunta que el autor se formulara a sí mismo a lo largo de estas páginas».

Para él, práctica y teoría se interpretan en una lectura en que la ingenuidad interrogativa conduce a una comprensión rigurosa. Sin duda, este rigor, no carente de emoción, fue lo determinante en el éxito de la obra.

La muerte impidió a André Bazin llevar a término el cuarto tomo sobre el neorrealismo italiano. Y de esa tarea se encargó, en 1962, su amigo Jacques Rivette, como homenaje postrero, al que había sido la conciencia de toda una generación de críticos y cineastas.

La obra en cuatro volúmenes ha conocido numerosas reimpresiones como señal segura de una demanda siempre viva. Rialp la publicó en 1966.

En 1975 se reunieron en un solo libro los principales artículos. Toda elección supone un riesgo. Nosotros lo asumimos con el respaldo de la señora Jeanine Bazin y el consejo de Frangois Truffaut.

Ahora, cuando se advierte un evidente interés por Bazin en todos los países —también en España y en el área de habla castellana— brindamos a las nuevas generaciones de cinéfilos esta versión fundamental con el esquema que recoge sus trazos más significativos.

Quisiéramos que los nuevos lectores participaran del inmenso amor que André Bazin sentía por el cine. Un amor que se desborda, incontenible, en las páginas de este libro.

Rialp. Le Cerf.

Prefacio

Esta obra reúne artículos publicados después de la guerra. No se nos ocultan los peligros de la empresa, siendo el principal de todos ellos el incurrir en el reproche de presunción, ofreciendo a la posteridad reflexiones circunstanciales más o menos inspiradas por la actualidad. Pero teniendo la suerte de ejercer su «indeseable» profesión en un diario y en varias revistas, el autor se ha beneficiado quizá de la posibilidad de escoger artículos menos directamente determinados por las contingencias de la actualidad periodística. Sucede, por el contrario, que el tono y, sobre todo, las dimensiones de los artículos agrupados aquí serán bastante diversos: los criterios que tíos han guiado han sido más de fondo que de forma y por eso un artículo de dos o tres páginas, aparecido en un semanario, podía tener en la perspectiva de este libro tanta importancia como un extenso estudio de revista, o podía aportar al menos al edificio una piedra angular útil para la solidez de la fachada.

Es cierto que habríamos podido refundir esos artículos en la continuidad de un ensayo. Hemos renunciado ante el temor de caer en el artificio didáctico, prefiriendo dar una mayor confianza al lector y dejándole la tarea de descubrir por su cuenta la justificación intelectual —si es que existe— de la agrupación de estos textos.

El título *¿Qué es el cine?* no supone tanto la promesa de una respuesta como el anuncio de una pregunta que el autor se formulará a sí mismo a lo largo de estas páginas. Estos artículos no pretenderán, por consiguiente, ofrecer una geología y una geografía exhaustivas del cine; sitio solamente lanzar al lector en una sucesión de sondeos, de exploraciones, de vuelos de reconocimiento con ocasión de las películas propuestas a la reflexión cotidiana del crítico.

Del conjunto de papeles emborronados día a día, una buena parte no sirven más que para encender el fuego; otros, que tuvieron en su tiempo un cierto valor como referencia al estado del cine contemporáneo, apenas tendrían hoy más que un interés retrospectivo. Han sido eliminados, ya que si la historia de la crítica es en sí misma una cosa bien pequeña, la de un crítico particular no interesa a nadie, ni siquiera al mismo crítico, si no es como ejercicio de humildad. Quedaban los artículos o los estudios necesariamente fechados por las referencias a las películas que sirvieron de pretexto, pero que nos han parecido —con razón o sin ella— que conservaban a pesar de la distancia un valor intrínseco. No hemos dudado en

corregirlos, tanto en la forma como en el fondo, siempre que nos ha parecido útil. También hemos tenido que fundir varios artículos que trataban el mismo tema partiendo de películas diferentes, o por el contrario, hemos suprimido páginas o párrafos que hubieran sido tan sólo un motivo de entorpecimiento en el interior del conjunto; pero casi siempre las correcciones son pequeñas y se limitan a redondear las puntas de actualidad que detendrían al lector, sin provecho para la economía intelectual del artículo. Nos ha parecido, sin embargo, si no necesario, al menos inevitable el respetar la actualidad. En la medida, tan modesta como se quiera, en que un artículo crítico procede de un cierto movimiento intelectual que tiene su impulso, su dimensión y su ritmo, se emparenta con la creación literaria y no se podría hacerlo pasar por un cauce distinto sin quebrar el contenido junto con la forma. Nos ha parecido, al menos, que el balance de la operación sería deficitario para el lector y hemos preferido dejar que subsistan las lagunas con relación al plan ideal de la colección antes que rellenar los huecos con una crítica digamos… conjuntiva. La misma preocupación nos ha conducido a expresar nuestras reflexiones actuales en notas, más que a integrarlas forzadamente en el texto de los artículos.

Sin embargo, y a pesar de una elección que creemos hecha sin demasiada indulgencia, era inevitable que el texto no fuera siempre independiente de la fecha de su concepción o que elementos circunstanciales fuesen inseparables de reflexiones más intemporales.

En resumen, y a pesar de las correcciones que les hemos hecho sufrir, hemos creído conveniente dar siempre la referencia original de los artículos que han suministrado el material para las páginas que van a seguir.

A. B.

Capítulo 1
Ontología de la imagen fotográfica[12]

Con toda probabilidad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el «complejo» de la momia. La religión egipcia, polarizada en su lucha contra la muerte, hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo, con lo que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar a la inexorabilidad del tiempo. La muerte no es más que la victoria del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida. Para la mentalidad egipcia esto se conseguía salvando las apariencias mismas del cadáver, salvando su carne y sus huesos. La primera estatua egipcia es la momia de un hombre conservado y petrificado en un bloque de carbonato de sosa. Pero las pirámides y el laberinto de corredores no eran garantía suficiente contra una eventual violación del sepulcro; se hacía necesario adoptar además otras precauciones previniendo cualquier eventualidad, multiplicando las posibilidades de permanencia. Se colocaban por eso cerca del sarcófago, además del trigo destinado al alimento del difunto, unas cuantas estatuillas de barro, a manera de momias de repuesto, capaces de reemplazar al cuerpo en el caso de que fuera destruido. Se descubre así, en sus orígenes religiosos, la función primordial de la escultura: salvar al ser por las apariencias. Y sin duda puede también considerarse como otro aspecto de la misma idea, orientada hacia la efectividad de la caza, el oso de arcilla acribillado a flechazos de las cavernas prehistóricas, sustitutivo mágico, identificado con la fiera viva.

No es difícil comprender cómo la evolución paralela del arte y de la civilización ha separado a las artes plásticas de sus funciones mágicas (Luis XIV no se hace ya embalsamar: se contenta con un retrato pintado por Lebrum). Pero esa evolución no podía hacer otra cosa que sublimar, a través de la lógica, la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo. No se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato, pero se admite que éste nos ayuda a acordarnos de aquél y a salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual. La fabricación de la imagen se ha librado incluso de todo utilitarismo antropocéntrico. No se trata ya de la supervivencia del hombre, sino —de una manera más general— de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo. ¡«Qué

vanidad la de la pintura» si no se descubre bajo nuestra absurda admiración la necesidad primitiva de superar el tiempo gracias a la perennidad de la forma! Si la historia de las artes plásticas no se limita a la estética sino que se entronca con la psicología, es preciso reconocer que está esencialmente unida a la cuestión de la semejanza o, si se prefiere, del realismo.

La fotografía y el cine, situados en estas perspectivas sociológicas, explicarían con la mayor sencillez la gran crisis espiritual y técnica de la pintura moderna que comienza hacia la mitad del siglo pasado.

En su artículo de «Verve», André Malraux escribía que «el cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca».

Es cierto que la pintura universal había utilizado fórmulas equilibradas entre el simbolismo y el realismo de las formas, pero en el siglo XV la pintura occidental comenzó a despreocuparse de la expresión de una realidad espiritual con medios autónomos, para tender a la imitación más o menos completa del mundo exterior. El acontecimiento decisivo fue sin duda la invención de la perspectiva: un sistema científico y también —en cierta manera— mecánico (la cámara oscura de Vinci prefiguraba la de Niepce), que permitía al artista crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones donde los objetos pueden situarse como en nuestra percepción directa.

A partir de entonces la pintura se encontró dividida entre dos aspiraciones: una propiamente estética —la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas— y otra que no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble. Esta última tendencia, que crecía tan rápidamente como iba siendo satisfecha, devoró poco a poco las artes plásticas. Sin embargo, como la perspectiva había resuelto el problema de las formas pero no el del movimiento, el realismo tenía que prolongarse de una manera natural mediante una búsqueda de la expresión dramática instantaneizada, a manera de cuarta dimensión psíquica, capaz de sugerir la vida en la inmovilidad torturada del arte barroco. [13]

Es cierto que los grandes artistas han realizado siempre la síntesis de estas dos tendencias: las han jerarquizado, dominando la realidad y reabsorbiéndola en el arte. Pero también sigue siendo cierto que nos encontramos ante dos fenómenos esencialmente diferentes que una crítica objetiva tiene que saber disociar para entender la evolución de la pintura. Lo que podríamos llamar la «necesidad de la

ilusión» no ha dejado de minar la pintura desde el siglo XVI. Necesidad completamente ajena a la estética, y cuyo origen habría que buscarlo en la mentalidad mágica: y necesidad, sin embargo, efectiva, cuya atracción ha desorganizado profundamente el equilibrio de las artes plásticas.

El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorrealismo, que se satisface con la ilusión de las formas. [14]

Así se entiende por qué el arte medieval, por ejemplo, no ha padecido ese conflicto; siendo a la vez violentamente realista y altamente espiritual, ignoraba el drama que las posibilidades técnicas han puesto de manifiesto. La perspectiva ha sido el pecado original de la pintura occidental.

Niepce y Lumière han sido por el contrario sus redentores. La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material (la fotografía continuará siendo durante mucho tiempo inferior a la pintura en la imitación de los colores), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis. [15]

De ahí que el conflicto entre el estilo y la semejanza sea un fenómeno relativamente moderno y del que apenas se encuentran indicios antes de la invención de la placa sensible. Vemos con claridad que la fascinante objetividad de Chardin no es en absoluto la del fotógrafo. Es en el siglo XIX cuando comienza verdaderamente la crisis del realismo, cuyo mito es actualmente Picasso y que pondrá en entredicho tanto las condiciones de la existencia misma de las artes plásticas como sus fundamentos sociológicos. Liberado del complejo del «parecido», el pintor moderno abandona el realismo a la masa[16] que en lo sucesivo lo identifica por una parte con la fotografía y por otra con la pintura que sigue ocupándose de él.

La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de «objetivo». Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno «natural», como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico.

Esta génesis automática ha trastrocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción[17]. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella.

La pintura se convierte así en una técnica inferior en lo que a semejanza se refiere. Tan sólo el objetivo satisface plenamente nuestros deseos inconscientes; en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales. La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción.

En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un

instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.

Las categorías[18] de la semejanza que especifican la imagen fotográfica determinan también su estética con relación a la pintura. Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real. No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo en una acera mojada, el gesto de un niño; sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor. En la fotografía, imagen natural de un mundo que no conocíamos o no podíamos ver, la naturaleza hace algo más que imitar el arte: imita al artista.

Puede incluso sobrepasarle en su poder creador. El universo estético del pintor es siempre heterogéneo con relación al universo que le rodea. El cuadro encierra un microcosmos sustancial y esencialmente diferente. La existencia del objeto fotográfico participa por el contrario de la existencia del modelo como una huella digital. Por ello se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta.

El surrealismo lo había intuido cuando utilizó la gelatina de la placa sensible para engendrar su tetratología plástica. Y es que para el surrealismo el fin estético es inseparable de la eficacia mecánica de la imagen sobre nuestro espíritu. La distinción lógica entre lo imaginario y lo real tiende a desaparecer. Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. La fotografía representaba por tanto una técnica privilegiada de la creación surrealista, ya que da origen a una imagen que participa de la naturaleza: crea una alucinación verdadera. La utilización de la ilusión óptica y la precisión meticulosa de los detalles en la pintura surrealista vienen a confirmarlo.

La fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas. Siendo a la vez una liberación y una culminación, ha permitido a la pintura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética. El realismo impresionista, a pesar de sus coartadas científicas, es lo más opuesto al afán de reproducir las apariencias. El color tan sólo podía devorar la forma si ésta había dejado de tener importancia imitativa. Y cuando, con Cézanne, la forma toma nuevamente posesión de la tela, no lo hará ya

atendiendo a la geometría ilusionista de la perspectiva. La imagen mecánica, haciéndole una competencia que, más allá del parecido barroco, iba hasta la identidad con el modelo, obligó a la pintura a convertirse en objeto.

Desde ahora el juicio condenatorio de Pascal pierde su razón de ser, ya que la fotografía nos permite admirar en su reproducción el original que nuestros ojos no habrían sabido amar; y la pintura ha pasado a ser un puro objeto cuya razón de existir no es ya la referencia a la naturaleza.

Por otra parte, el cine es un lenguaje.

Capítulo 2
El mito del cine total [19]

Lo que paradójicamente pone de manifiesto la lectura del admirable libro de Georges Sadoul[20] sobre los orígenes del cine —a pesar del punto de vista marxista del autor— es el sentimiento de una relación inversa entre la evolución económica y técnica y la imaginación de los creadores. Todo parece suceder como si hubiera que trastrocar la causalidad histórica que va desde la infraestructura económica hasta las superestructuras ideológicas y considerar los descubrimientos técnicos fundamentales como felices y favorables accidentes, pero esencialmente secundarios con relación al proyecto de los inventores. El cine es un fenómeno idealista. La idea que los hombres se habían hecho existía ya totalmente definida en su cerebro, como en el cielo platónico; y lo que nos sorprende es más la tenaz resistencia de la materia ante la idea que las sugerencias de la técnica a la imaginación del creador.

De la misma manera, el cine no debe casi nada al espíritu científico. Sus padres no han sido sabios (si se exceptúa a Marey, aunque es significativo que Marey se interesase por el análisis del movimiento y no por el proceso inverso que permitía reconstruirlo). Incluso Edison no es más que un gran habilidoso, un gigante de los concursos Lépine. Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demcny, Louis Lumière incluso, no son más que monomaniacos, habilidosos o, en el mejor de los casos, industriales ingeniosos. En cuanto al maravilloso, al sublime E. Reynaud, ¿quién no advierte que sus dibujos animados son el resultado de perseguir tenazmente una idea fija? Sería un error dar cuenta del descubrimiento del cine partiendo de los hallazgos técnicos que lo han permitido. Por el contrario, se produce siempre una realización aproximativa y complicada de la idea que precede casi siempre al descubrimiento industrial que permite la aplicación práctica. Así, por ejemplo, si hoy nos parece evidente que el cine, en su forma incluso más elemental, tiene necesidad de emplear un soporte transparente, flexible y resistente y una emulsión sensible, seca, capaz de fijar una imagen instantánea (ya que el resto no es más que un conjunto de mecanismos bastante menos complicado que un reloj del siglo XVIII), advertimos en seguida que todas las etapas decisivas de la invención del cine se han realizado antes de que se hubieran conseguido estas condiciones. Muybridge, gracias a la dispendiosa fantasía de un aficionado a los caballos, llegó a realizar en 1877 y en 1880 un inmenso complejo que le permitió impresionar, con

la imagen de un caballo al galope, la primera serie cinematográfica. Y tuvo que contentarse para ello con el colodión húmedo sobre una placa de vidrio (es decir, con una sola de las tres condiciones esenciales: instantaneidad, emulsión seca, soporte flexible). Después del descubrimiento en 1880 del gelatino-bromuro de plata, pero antes de la aparición en el comercio de las primeras bandas de celuloide, Marey construyó con su fusil fotográfico una verdadera cámara con placas de vidrio. Finalmente, el mismo Lumière, después de la existencia comercial del film en celuloide, intentará emplear un film de papel.

Y estamos considerando sólo la forma completa y definitiva del cine fotográfico. La síntesis de movimientos elementales, científicamente estudiada por vez primera por Plateau, no necesitaba en absoluto del desarrollo económico e industrial del siglo XIX. Como G. Sadoul hace notar justamente, nada se oponía desde la antigüedad a la realización de un fenaquistiscopio o de un zoótropo. Es cierto que en este caso han sido los trabajos de un auténtico sabio, Plateau, el origen de múltiples invenciones mecánicas que permitieron un uso popular de su descubrimiento. Pero así como podemos asombrarnos de que el descubrimiento preceda en cierta forma a las condiciones técnicas indispensables para su realización, habría también que explicar aquí, por el contrario, cómo, dándose todas las condiciones desde tiempo atrás (la persistencia retiniana era un fenómeno conocido desde antiguo), la invención haya tardado tanto tiempo en eclosionar. No será quizá inútil el anotar que, sin ninguna relación científica entre ellos, los trabajos de Plateau son casi contemporáneos de los de Nicéforo Niepce; parece como si la atención de los inventores hubiera esperado durante siglos para interesarse por la síntesis del movimiento, que —de una manera por completo independiente de la óptica— interesaba por su parte a la química por la fijación automática de la imagen.[21] Quiero insistir sobre el hecho de que esta coincidencia histórica no parece poder explicarse en absoluto por la evolución científica, económica o industrial. El cine fotográfico hubiera podido crearse perfectamente hacia 1890 sobre un fenaquistiscopio imaginado desde el siglo XVI. El retraso en la invención de éste resulta tan extraño como la existencia de los precursores de aquél.

Pero si examinamos ahora más de cerca sus trabajos, si consideramos el sentido de su búsqueda, que se transparenta en sus mismos aparatos y más aún en los escritos y en los comentarios que los acompañan, podemos constatar que estos precursores eran sobre todo profetas. Quemando etapas, de las que la primera les resultaba

materialmente infranqueable, vemos cómo apuntan hacia una cumbre. Su imaginación identifica la idea cinematográfica con una representación íntegra y total de la realidad; están interesadas en la restitución de una ilusión perfecta del mundo exterior con el sonido, el color y el relieve.

En cuanto a esto último, un historiador del cinema, P. Potoniée, ha sostenido incluso que «no fue el descubrimiento de la fotografía sino el de la estereoscopia (introducida en el comercio poco antes de los primeros ensayos de fotografía animada en 1851) lo que abrió los ojos a los inventores. Advirtiendo los personajes inmóviles en el espacio, los fotógrafos comprendieron que les faltaba el movimiento para ser imagen de la vida y copia fiel de la naturaleza». En todo caso, no hay apenas inventor que no busque el conjugar el sonido o el relieve con la animación de la imagen. Ya se trate de Edison, cuyo quinetoscopio individual tenía que estar acoplado a un fonógrafo; o Demeny y sus retratos parlantes; o incluso Nadar.

La ilusión óptica no ha hecho avanzar la óptica ni la química fotográficas, sino que se limitaba, me atrevería a decir, a imitarlas anticipadamente.

Por lo demás, como la misma palabra lo indica, la estética de la ilusión óptica en el siglo XVIII reside más en la imaginación que en la realidad; más en la mentira que en la verdad. Una estatua pintada sobre un muro debe parecer apoyada sobre un pedestal en el espacio. En cierta medida también hacia esto se orientó el cine en sus principios, pero esta función de superchería cedió pronto el sitio a un realismo ontogenético (cfr. Ontología de la imagen fotográfica), que, poco antes de realizar el primer reportaje fotográfico sobre Chevreul, escribía: «Mi sueño sería que la fotografía registrara las actitudes y los gestos de un orador al mismo tiempo que un fonógrafo graba sus palabras» (febrero de 1887). Y si el color no ha sido todavía evocado es porque las primeras experiencias de tricromía son más tardías. Pero E. Reynaud pintaba desde el principio sus pequeños figurines y los primeros films de Méliés estaban coloreados a mano. Abundan los textos —más o menos delirantes— en los que los inventores evocan nada menos que ese cine integral capaz de dar la completa ilusión de la vida y del que hoy día estamos todavía lejos, y es conocida esa página de *L’Eve future* y donde Villiers de l'Isle-Adam, dos años antes de que Edison emprenda sus primeros ensayos sobre la fotografía animada, le otorga esta fantástica realización: «… la visión, carne transparente milagrosamente fotografiada en colores, danzaba con un traje bordado una especie de baile popular mejicano. Los movimientos se acusaban fundiéndose con la vida misma, gracias al

procedimiento de la fotografía sucesiva que puede recoger diez minutos de movimiento sobre cristales microscópicos reflejados inmediatamente por una potente linterna mágica… Repentinamente una voz chata y como aprisionada, una voz dura y sin matices, se dejó oír. La danzarina cantaba el “arsa y olé” de su fandango».

El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselos a pesar de sus deseos.

Si los orígenes de un arte dejan entrever algo de su esencia, resulta admisible considerar el cine mudo y sonoro como etapas de un desarrollo técnico que realiza poco a poco el mito original de los inventores. Con esta perspectiva resulta absurdo mantener el cine mudo como una especie de perfección primitiva de la que se alejaría cada vez más el realismo del sonido y del color. La primacía de la imagen es accidental histórica y técnicamente; y la nostalgia que mantienen todavía algunos por el mutismo de la pantalla no se remonta demasiado lejos en la infancia del séptimo arte, ya que las verdaderas primicias del cine —que no han llegado a existir más que en la imaginación de algunas decenas de hombres del siglo XIX— buscan la imitación total de la naturaleza. Todas las perfecciones que se añadan al cine sólo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía.

Sería, por tanto, trastrocar, al menos desde el punto de vista psicológico, el orden concreto de la causalidad si colocáramos los descubrimientos científicos o las técnicas industriales —que tendrán una importancia tan grande en el desarrollo del cine— en el principio de su invención. Los que han tenido menos confianza en el porvenir del cine como arte e incluso como industria son precisamente dos industriales: Edison y Lumière. Edison se contentó con su quinetoscopio individual, y si Lumière muy juiciosamente no quiso vender su patente a Méliés, fue porque pensaba sin duda sacar un mayor provecho al explotarlo él mismo, pero siempre considerándolo un juguete del cual el público terminaría un día u otro por cansarse. En cuanto a los verdaderos sabios como Marey han servido al cine tan

sólo incidentalmente: perseguían otra finalidad distinta y quedaron satisfechos cuando la alcanzaron. Los fanáticos, los maníacos, los pioneros desinteresados, capaces como Bernard Palyssy de quemar sus muebles por unos segundos de imágenes temblorosas, no son ni industriales ni sabios, sino posesos de su imaginación. Si el cine ha nacido ha sido por la convergencia de su obsesión: es decir, un mito: el del cine total. Así se explica tanto el retraso en las aplicaciones ópticas de la persistencia retiniana por Plateau, como el avance constante de la síntesis del movimiento superando el estado rudimentario de las técnicas fotográficas. Tanto los unos como los otros estaban dominados por la imaginación del siglo. Se encontrarán sin duda otros ejemplos en la historia de la técnica y de las invenciones, de la convergencia de los experimentos, pero resulta necesario distinguir los que surgen precisamente de la evolución científica y de las necesidades industriales (o militares) de los que, de una manera evidente, las preceden. Así el viejo mito de Ícaro ha tenido que esperar al motor de explosión para bajar del cielo platónico. Pero existía en el alma de todo hombre desde que vio volar a los pájaros. En cierta medida, se puede decir lo mismo del mito del cine, aunque su historia hasta el siglo XIX no tenga más que una remota relación con el que actualmente conocemos y que ha sido el promotor de la aparición de las artes mecánicas que caracterizan el mundo contemporáneo.

Capítulo 3
El cine y la exploración[22]

En su pequeño libro *Le cinéma au long cours*, Jean Thevenot ha trazado con maestría la trayectoria del film de gran reportaje desde el comienzo de su éxito en 1920, y ha aclarado la decadencia del género entre 1930 y 1940, así como su renacimiento después de la guerra. Merece la pena mostrar el sentido de esta evolución.

En la posguerra del primer conflicto mundial, hacia 1920, unos diez años después de su realización por Ponting durante la heroica misión Scott en el Polo Sur, las imágenes de *L'éternel silence* descubrieron al gran público los paisajes polares que provocarían el éxito de toda una serie de films de los que *Nanouk* (1922), de R. Flaherty, constituye la obra maestra. Un poco más tarde, y a causa probablemente del éxito de los films «blancos», se desarrolló una producción que podemos catalogar de «tropical y ecuatorial», de la que la serie africana es lo más conocido. Entre otros, *La croisière noire* (1926), de Léon Poirier, *Cimbo* y *Congorilla* (dados a conocer en 1928, pero realizados de 1923 a 1927).

Estas primeras obras maestras del largometraje documental encierran con frecuencia las mejores cualidades del género: una autenticidad poética que no ha envejecido (*Nanouk, el esquimal* resiste todavía la prueba admirablemente). Pero esta poesía tomaba, sobre todo en los films rodados en el Pacífico, esa forma particular que se denomina «exotismo». De *Moana*, reportaje casi exclusivamente etnográfico, a *Tabú*, pasando por *Sombras blancas*, se advierte con claridad la formación de una mitología y cómo el espíritu occidental recoge e interpreta una civilización lejana.

Era también por entonces en literatura la época de Paul Morand, de Mac Orlan, de Blaise Cendrars. Esta mística moderna del exotismo, renovada por los nuevos medios de comunicación, y que podría llamarse «exotismo de la instantánea», encontró sin duda su expresión más típica en un film de montaje de los principios del cine sonoro donde la Tierra entera era arrojada sobre la pantalla en un *puzzle* de imágenes visuales y sonoras, y que constituyó uno de los primeros éxitos del nuevo arte: *La melodía del mundo*, de Walter Kuttmann.

Después, y a pesar de excepciones todavía importantes, comienza una decadencia del film exótico caracterizada por una búsqueda cada vez más descarada de lo espectacular y de lo sensacional. Ya no resulta suficiente cazar leones si éstos no se

comen a los porteadores. En *L'Afrique vous parle*, un negro se hacía devorar por un cocodrilo; en *Trader Horn*, otro resultaba aplastado por un rinoceronte (me parece que esta vez la persecución estaba trucada, pero la intención persiste). Se creaba así el mito de un África poblada de salvajes y de bestias feroces. Todo esto tenía que acabar con *Tarzán* y *Las minas del rey Salomón*.

Se está produciendo desde después de la guerra una vuelta indudable a la autenticidad documental. Como el ciclo del exotismo se había cerrado por reducción al absurdo, el público exige hoy creerse lo que ve y su confianza está controlada por los otros medios de información de que dispone: la radio, el libro y la prensa. El renacimiento del «cine de largos viajes» se debe esencialmente al resurgimiento de la exploración, cuya mística podría muy bien constituir la variante del exotismo para nuestra posguerra (cfr. *Rendez-vous de juillet*). Es este nuevo punto de partida lo que da a los films de viajes contemporáneos su estilo y su orientación. Están marcados desde el principio por el carácter de exploración moderna que se considera casi siempre científica o etnográfica. Aunque lo sensacional no quede abolido por principio, queda al menos subordinado a la intención objetivamente documental de la empresa. Y esto tiene como consecuencia el reducirlo casi a la nada, ya que es realmente raro —como veremos— que la cámara pueda ser testigo de los momentos más peligrosos de la expedición. En revancha, el elemento psicológico y humano pasa a primer plano, tanto en relación con los mismos autores, cuyo comportamiento y reacciones ante la tarea a realizar constituyen una especie de etnografía del explorador, una psicología experimental de la aventura, como en relación con los pueblos visitados y estudiados que no se consideran ya como una variedad de animales exóticos y a los que se procura describir mejor para poder comprenderlos.

Se sigue también de esto que el film no es ya el único ni siquiera el principal documento que da testimonio al público de la realidad de la expedición. La película viene acompañada casi siempre de un libro o de una serie de conferencias con proyecciones, primero en la sala Pleyel y después por toda Francia, sin contar con las emisiones de radio y de televisión.

Y todo esto por la honorable razón —aparte de las económicas— de que no se podría de otra manera dar cuenta de los fines de la expedición e incluso de sus principales aspectos materiales. Por lo demás el mismo film suele estar concebido como una conferencia ilustrada donde la presencia o la palabra del conferenciante-testigo completan y autentifican la imagen.

De esta evolución puede darse para empezar un ejemplo *a contrario*, que prueba suficientemente la muerte del documental reconstruido. Se trata de un film inglés en tecnicolor, *Scott of the Antartic*, y que relata la expedición del Capitán Scott en 1911 y 1912. Precisamente la misma de *L'éternel silence*.

Recordemos el carácter heroico y emotivo de esta empresa: Scott marchaba a la conquista del Polo Sur con un equipo entonces revolucionario pero completamente experimental: algunos coches oruga, *poneys* y perros. Primeramente le traicionó la mecánica; después hizo falta matar a los *poneys*; en cuanto a los perros no eran lo suficientemente numerosos para las necesidades de la expedición; los cinco hombres que tenían que llegar hasta el Polo desde el último campamento base empujaban ellos mismos los trineos del material; cerca de dos mil kilómetros, ida y vuelta. Consiguieron, sin embargo, su objetivo, pero para encontrar allí… la bandera noruega, colocada pocas horas antes por Amundsen. El regreso fue una larga agonía; los tres últimos supervivientes murieron de frío bajo su tienda por falta de bencina para alimentar sus lámparas. Sus camaradas del campamento de base en la costa les encontraron algunos meses más tarde y pudieron reconstruir toda su odisea gracias al diario de viaje redactado por su jefe y a las placas fotográficas impresionadas.

Esta expedición del capitán Scott señala quizá la primera tentativa —desgraciada— de aventura científica moderna. Scott fracasó donde Amundsen triunfó, por haber querido apartarse de las técnicas tradicionales y empíricas del viaje polar. Sus desdichados automóviles oruga son, sin embargo, los antecesores de los Weasels de Paul-Emile Victor y de Liotard. Ilustra también por vez primera una práctica actualmente habitual: el reportaje cinematográfico orgánicamente previsto durante la expedición: el operador H. G. Ponting realizó el primer film de exploración polar (por lo demás se le helaron las manos al recargar su cámara a 30 grados bajo cero y sin guantes). Es cierto que Ponting no siguió a Scott en su larga marcha hacia el Polo, pero del viaje en barco, de los preparativos y de la vida en el campamento base y del trágico fin de la expedición realizó con *L'éternel silence* un testimonio estremecedor, que ha quedado como arquetipo del género.

Se comprende que Inglaterra esté orgullosa del capitán Scott y quiera rendirle homenaje. No creo, sin embargo, haber visto muchas empresas más aburridas y absurdas que *Scott of the Antartic*. Se trata de un film que ha debido costar casi tanto como una expedición al Polo, tal es el lujo y el cuidado puesto en su realización. Teniendo en cuenta la fecha de rodaje (1947-48), es también una obra

maestra del tecnicolor. Todas las maquetas de estudio constituyen una proeza de trucaje y de imitación. ¿Y para qué? Para imitar lo inimitable, para reconstruir lo que por esencia no tiene lugar más que una vez: el riesgo, la aventura, la muerte. También es cierto que el tratamiento del guión no contribuye a arreglar las cosas. La vida y la muerte de Scott se nos cuentan de la manera más académica posible. Y no quiero detenerme en la moral de la historia, que no es más que una moral de *boy-scouts* elevada a la dignidad de institución nacional. Pero el verdadero motivo del fracaso del film no está ahí, sino en su anacronismo técnico. Este anacronismo tiene dos causas.

Primeramente, la documentación del hombre de la calle en materia de expediciones polares. Documentación conseguida gracias a los reportajes en la prensa, en la radio, en la televisión, en el cine… Con relación a los conocimientos del espectador medio este film es algo así como un ingreso de bachillerato frente a la reválida de sexto. Situación desairada cuando se pretende ser educativo. Es cierto que la expedición Scott estaba todavía muy cerca de la exploración y en ella la ciencia no hizo más que una tímida tentativa que resultó por lo demás un fracaso. Pero precisamente por eso los autores tendrían que haberse ocupado mucho más de explicar el contexto psicológico de la aventura. Al espectador que ha ido a ver en el cine de enfrente *Groenlandia*, de Marcel Ichac y Lanqucpin, Scott le parecerá un imbécil testarudo. Es cierto que Charles Frend, el director, se ha esforzado por darnos cuenta en algunas escenas, que se resienten de un pesado didactismo, de las condiciones sociales, morales y técnicas en la génesis de la expedición; pero lo ha hecho solamente con relación a la Inglaterra de 1910, cuando hubiera hecho falta —el cómo es lo de menos— hacer una comparación con nuestra época, porque es a ésta a la que inconscientemente se referirá el espectador.

En segundo lugar y, sobre todo, la generalización del cine de reportaje objetivo a partir de la guerra, que ha rectificado de manera decisiva lo que esperamos de un reportaje. El exotismo, con todas sus seducciones espectaculares y románticas, ha cedido el sitio a una afición por la relación escueta, hecho a hecho.

El film que H. G. Ponting rodó durante el viaje de Scott es el antecesor tanto de *Kon-Tiki* como de *Groenlandia*; de las insuficiencias del primero y también de la voluntad de reportaje exhaustivo del segundo. La sola fotografía de Scott y de sus cuatro compañeros en el Polo Sur, encontrada en su equipo, es mucho más apasionante que el film en colores de Charles Frend.

Todavía se comprende mejor la vacuidad de la empresa cuando se sabe que el film ha sido rodado en los glaciares de Noruega y Suiza. La sola idea de que ese paisaje no pertenece realmente al continente antártico bastaría para descargar la imagen de todo potencial dramático. Creo que si hubiera sido Charles Frend me las hubiera arreglado para —con cualquier pretexto— mostrar algunas imágenes del film de Ponting. Era un problema de guión. Gracias a esa realidad en bruto, objetiva, la película quizá hubiera encontrado el valor y la significación que tal cual es no tiene ningún título para pretender.

El film que Marcel Ichac y Languepin han realizado en *Groenlandia* puede considerarse, por el contrario, como una de las dos formas extremas adoptadas por el moderno reportaje de viajes, de los que *L'éterne silence* es el precedente. La expedición P-E. Víctor, cuidadosamente preparada, entrañaba riesgos pero también el menor número posible de imprevistos. El servicio cinematográfico estaba incluido como una especialidad más. Incluso la planificación del film podría haber estado prevista, como el horario cotidiano del equipo. El realizador, en todo caso, tenía una amplia libertad de medios: era un testigo oficial, como el geólogo o el meteorólogo.

En el extremo opuesto de esta integración del film en la expedición se encuentra el film de Tor Heyerdahl, como ejemplo de otro tipo de reportaje: *Kon-Tiki* es la más bella de las películas, pero prácticamente no existe como tal. Al igual que unas ruinas o unas cuantas piedras talladas bastan para elevar las arquitecturas y las esculturas desaparecidas, las imágenes que se nos presentan constituyen el indicio de una obra virtual que apenas nos atrevemos a imaginar.

Y no resulta difícil entenderlo. Es de sobra conocida la extraordinaria aventura de estos jóvenes sabios noruegos y suecos, decididos a demostrar que, en contra de las hipótesis generalmente admitidas, la colonización de la Polinesia pudo realizarse mediante migraciones marítimas del este hacia el oeste, es decir, desde las costas del Perú. La mejor manera de refutar las objeciones consistía en volver a realizar la operación en las mismas condiciones en que tuvo que producirse hace varios milenios. Nuestros navegantes improvisados construyeron una especie de balsa de acuerdo con los más antiguos documentos sobre las técnicas de los indios. Incapaz de dirigirse por sus propios medios, esta balsa, zarandeada como los restos de un naufragio, debía ser llevada por las corrientes marinas y por los vientos alisios hasta los atolones polinesios, a unos siete mil kilómetros de distancia. El éxito obtenido por esta asombrosa expedición, después de tres meses de navegación

solitaria y a pesar de media docena de tempestades, resulta muy reconfortante para el espíritu humano y es un dato que hay que apuntar en el activo de lo maravilloso moderno. Es inevitable pensar en Melville y en Conrad. Los tripulantes de la *Kon-Tiki*, para contar su aventura, han escrito un libro apasionante y han realizado unos dibujos llenos de humor. Pero es evidente que en 1952, el único testimonio a la altura de la empresa era el cinematográfico. Es ahí donde la crítica tiene que meditar.

Nuestros hombres tenían una cámara. Pero eran aficionados. Sabían utilizarla más o menos como cualquiera de nosotros. Y además, no habían previsto el posible uso comercial de su película, como lo prueban algunos detalles desastrosos: han rodado a la velocidad del cine mudo —16 imágenes por segundo— en lugar de las 24 que exige la proyección sonorizada. Consecuencia: ha habido que duplicar las imágenes, con lo que el film resulta más temblequeante que una mala proyección provinciana del 1910. Añádase a esto los errores de exposición y, sobre todo, el agrandamiento de la imagen a 35 mm, que ciertamente no mejora la calidad de la fotografía.

Pero no es esto lo más grave. Como la finalidad de la empresa no era en absoluto, ni siquiera secundariamente, la realización de un film, las condiciones de la toma de vistas no podían ser peores. Quiero decir que la cámara no podía tener otro punto de vista que el del operador ocasional, situado en un extremo de la balsa, a ras del agua. Ningún *travelling*, naturalmente, ningún ángulo en picado, ni casi la posibilidad de hacer planos de conjunto de la embarcación desde un bote neumático zarandeado por las olas. Finalmente y, sobre todo, si algo importante sucedía (una tempestad, por ejemplo), el equipo tenía otras cosas que hacer antes que preocuparse de filmar. De tal suerte que nuestros aficionados han malgastado forzosamente bobinas retratando al loro mascota y las raciones alimenticias de la Intendencia americana y, en cambio, cuando por casualidad una ballena se precipitaba contra la balsa, la imagen es tan breve que hace falta multiplicarla por diez en la truca para que tengamos tiempo de darnos cuenta.

Y sin embargo… *Kon-Tiki* es admirable y sobrecogedor. ¿Por qué? Porque su realización se identifica plenamente con la acción que relata de manera tan imperfecta; porque no es, en sí misma, más que un aspecto de la aventura. Esas imágenes borrosas y temblorosas son como la memoria objetiva de los actores del drama. Ese tiburón-ballena entrevisto en los reflejos del agua, ¿nos interesa por la rareza del animal o del espectáculo —no se le ve apenas—, o porque la imagen se

ha tomado en el mismo instante en que un capricho del monstruo podía aniquilar la embarcación y enviar la cámara y el operador a siete u ocho mil metros de profundidad?

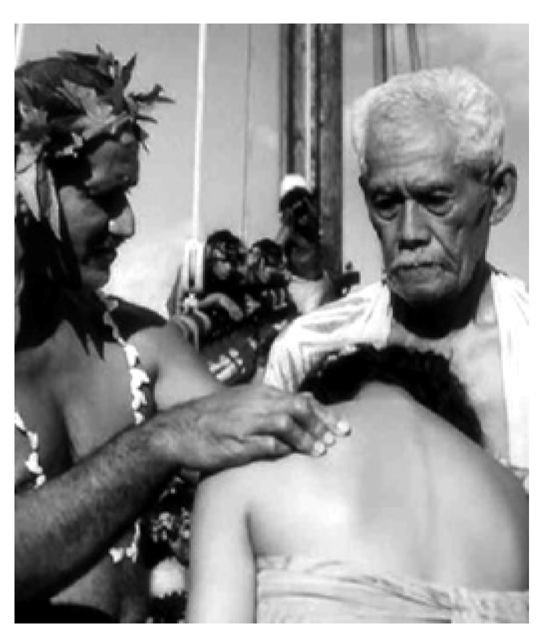
La respuesta es fácil: no se trata de fotografiar un tiburón, sino el peligro.

De todas formas, nuestra admiración por estas ruinas anticipadas de un film que no ha llegado a rodarse no puede llegar a satisfacernos. No es difícil acordarse del esplendor fotográfico, por ejemplo, de los films de Flaherty (pienso en el pez martillo de *El hombre de Arán*, dormitando en las aguas de Irlanda). Pero un poco de reflexión nos plantea un dilema insoluble. Porque, efectivamente, el espectáculo es tan materialmente imperfecto, precisamente porque el cine no ha falseado las condiciones de la experiencia que nos cuenta. Para rodar en 35 mm con el espacio necesario para realizar una planificación coherente, habría que construir la balsa de otro modo y, ¿por qué no?, hacer un barco como los otros. Pero la fauna del Pacífico que se removía alrededor de la balsa estaba allí porque la balsa tenía la misma cualidad que una cáscara de nuez. Un motor y una hélice la hubieran hecho huir. El paraíso marino hubiera sido abolido por la ciencia.

De hecho, esta clase de films sólo pueden surgir de un compromiso más o menos eficaz entre las exigencias de la acción y las del reportaje. El testimonio cinematográfico es el que el hombre ha podido arrancar al acontecimiento que reclamaba al mismo tiempo su participación. Pero ¡cuánto más conmovedores son esos restos salvados de la tempestad que el relato sin desfallecimientos y sin lagunas del reportaje organizado! Porque un film no está integrado solamente por lo que se ve. Sus imperfecciones patentizan su autenticidad; sus ausencias son la huella negativa de la aventura; su bajorrelieve.

Es también cierto que faltan muchas imágenes al *Annapurna*, de Marcel Ichac, y, especialmente, las de su culminación: la ascensión final de Herzog, Lachenal y Lionel Terray. Pero sabemos por qué faltan: un alud arrancó la cámara de las manos de Herzog. Y también sus guantes. El film abandona, por consiguiente, a los tres hombres cuando salen del campamento, para encontrarlos treinta y seis horas más tarde, saliendo de la niebla, doblemente ciegos y con los miembros congelados. De esta subida a los infiernos de hielo, el moderno Orfeo no ha podido salvar siquiera la mirada de su cámara. Pero entonces comienza el largo calvario del descenso, con Herzog y Lachenal atados como momias sobre las espaldas de sus *sherpas* y esta vez el cine sí está allí, velo de la Verónica sobre el rostro del sufrimiento humano.

Es indudable que el relato escrito de Herzog es incomparablemente más preciso y completo. La memoria es la más fiel de las películas, la única que puede impresionarse a no importa qué altitud y con el único límite de la muerte. Pero ¡quién no es capaz de ver la diferencia entre el recuerdo y esta imagen objetiva que le da una eternidad concreta!



F.M. Murnau, Tabú. Del pudor a la tragedia.

Capítulo 4
«El mundo del silencio»[23]

Indudablemente, desde un cierto punto de vista, hay algo de ridículo en toda crítica de *El mundo del silencio*. Porque a fin de cuentas las bellezas del film son fundamentalmente las bellezas de la naturaleza y toda crítica sería algo así como criticar a Dios. Pero al menos, desde este punto de vista, nos está permitido señalar que esas bellezas son efectivamente inefables y constituyen la revelación más importante que nuestro pequeño planeta ha hecho al hombre desde los tiempos heroicos de la exploración terrestre. Se puede también señalar por la misma razón que los films submarinos son la única novedad radical en el campo del documental desde los grandes films de viajes de los años 20 a 30. Hablando con más precisión, una de las dos novedades; la segunda se refiere a la moderna concepción de los films de arte, pero esta novedad atañe a la forma, mientras que la del film submarino pertenece, me atrevo a decir, al fondo. Un fondo que no corremos peligro de perder.

Me parece sin embargo que la fascinación de estos documentales no procede únicamente del carácter inédito de su descubrimiento ni de la riqueza de formas y de colores. Sin duda, la sorpresa y lo pintoresco proporcionan la materia de nuestro placer, pero la belleza de esas imágenes pone de manifiesto un magnetismo mucho más poderoso y que polariza toda nuestra conciencia: porque son la realización de toda una mitología del agua cuya realización material por estos superhombres subacuáticos despierta en nosotros secretas, profundas e inmemoriales connivencias.

No voy a intentar aquí esbozar su descripción o su análisis. Quisiera tan sólo indicar que no se trata de un simbolismo ligado al agua de superficie, móvil, lustral, sino más bien del océano, del agua considerada como la otra mitad del universo, medio ambiente de tres dimensiones, más estable y homogénea por lo demás que el aire y cuya envoltura nos libera del peso. Esta liberación de las cadenas terrestres está en el fondo tan bien simbolizada por el pez como por el pájaro, aunque, tradicionalmente y por razones evidentes, el sueño del hombre no se ha desplegado apenas más que en el Azur. Seco, soleado, aéreo. El mar, centelleante de luz, no era para el poeta mediterráneo más que un techo tranquilo por el que vuelan las palomas; el mundo de los foques y no el de las focas.

Ha hecho falta que la ciencia —más fuerte que nuestra imaginación— descubriera al hombre sus virtualidades de pez, para que se pudiera realizar el viejo mito del vuelo, mucho mejor satisfecho por la escafandra autónoma que por la mecánica ruidosa y colectiva del avión, tan estúpido como un submarino, tan peligroso como una escafandra con tubos y cascos. En el admirable cuadro de Brueghel, Ícaro, cayendo al agua en medio de una agreste indiferencia, prefigura a Cousteau y sus compañeros lanzándose en *plongeon* desde algún acantilado mediterráneo, ignorados por el campesino que cava en su huerta tomándoles por bañistas.

Bastaba con librarse de ese peso al revés que es el principio de Arquímedes, y acomodarse después con el modificador de presión a la profundidad para encontrarse no ya en la situación fugaz y peligrosa del buceador, sino en la de Neptuno, señor y habitante del agua. ¡El hombre, por fin, ha volado con sus propios brazos!

Pero mientras el Azur de lo alto resulta casi vacío y estéril, abierto sólo al infinito sobre el fuego de las estrellas o la aridez de los astros muertos, el espacio de abajo es el de la vida, donde misteriosas e invisibles nebulosas de plancton reflejan el eco del radar. De toda esta vida no somos más que un grano abandonado con algunos otros sobre la playa oceánica. El hombre, dicen los biólogos, es un animal marino que lleva su mar en el interior. Nada hay de extraño, por consiguiente, en este *plongeon* que le proporciona también un sordo sentimiento de vuelta a los orígenes.

Se dirá que estoy haciendo suposiciones. Me gustaría que se opusieran otras explicaciones a mis sugerencias, pero queda fuera de duda que la belleza del mundo submarino no se reduce ni a su variedad decorativa ni a las sorpresas que nos reserva. El mérito de Cousteau y de su equipo estriba en haber comprendido desde el principio que la estética de la exploración submarina o, si se prefiere, su poesía, formaban parte integrante del acontecimiento y que, nacida de la ciencia, sólo podrían reencontrarla a través del asombro del espíritu humano. Llegará un día en que nos habremos hastiado de estas cosechas de imágenes desconocidas. Todavía el batiscafo nos promete un sinnúmero de descubrimientos. Cuando esto suceda, peor para nosotros. Mientras tanto, aprovechémonos.

No sería justo deducir de estas consideraciones demasiado generales que *El mundo del silencio* es hermoso *a priori* y que los realizadores no tienen otro mérito que el de haberse lanzado al agua para buscar las imágenes. La calidad del film debe mucho a la inteligente realización de Louis Malle. Este nos ofrece un buen ejemplo de los artificios autorizados en el documental y el compararlo con *Continente*

perdido resulta significativo. He oído quejarse a algunos de que determinadas secuencias implicaban una puesta en escena invisible. Especialmente la llamada exploración del buque hundido por un nadador solitario, que suponía de hecho la presencia de varias cámaras e incluso una verdadera planificación como en el estudio.

Debo decir que este tipo de escenas no es lo mejor del film por lo que tiene de voluntariamente poético. Pero esto es una crítica de fondo. En cuanto a la forma resulta perfectamente legítima. La reconstrucción es en efecto admisible en estas materias con dos condiciones: 1) que no se quiera engañar al espectador; 2) que la naturaleza del acontecimiento no sea contradictoria con su reconstrucción. Así, por ejemplo, en *Continente perdido* siempre se está intentando hacernos olvidar la presencia del equipo de cineastas, presentándonos como sinceras y naturales situaciones que no es posible que lo sean si se ha podido reconstruirlas. Mostrar en primer plano a un salvaje cortador de cabezas espiando la llegada de los blancos implica forzosamente que aquel individuo no es un salvaje, ya que no ha cortado la cabeza al operador.

Por el contrario, es perfectamente legítimo reconstruir el descubrimiento de los restos de un naufragio, porque el acontecimiento se ha producido y se volverá a producir y tan sólo un mínimum de puesta en escena permite el hacer comprender y sugerir las emociones del explorador. Todo lo más que puede exigirse al cineasta es que no trate de ocultar el procedimiento. Pero esto no podrá reprochárseles a Cousteau y a Malle, que numerosas veces, a lo largo del film, nos presentan su material, y se filman ellos mismos mientras están filmando. Basta reflexionar un poco para no dejarse engañar más que hasta donde el placer lo exige.

Admito, sin embargo, por las razones que ya he dicho, que se sienta malestar ante estas secuencias. Lo que en efecto me parece más conseguido del film es la organización *a posteriori* de los acontecimientos imprevistos para darles una presentación clara y lógica sin dañar su autenticidad. Desde ese punto de vista el mejor momento es toda la secuencia de las ballenas y sobre todo la muerte del ballenato herido por la hélice y después devorado por los tiburones. Los cineastas no han perdido nunca el control del suceso, pero al mismo tiempo su grandeza les supera y la poesía de la imagen es siempre más fuerte y más rica de interpretación que cualquiera que ellos hubieran podido darle.

Hay un momento grandioso, cuando, después de haberse acercado a los cachalotes y buscado con una cierta crueldad el contacto que habría de provocar dos

accidentes en la manada, se nota cómo, poco a poco, los hombres se solidarizan con el sufrimiento de los mamíferos heridos y en contra del tiburón, que no es, después, de todo, más que un pez.

En el fondo, el problema de este tipo de documentales es doble. Hay una cuestión técnica y un problema moral. Se trata, efectivamente, de hacer trampa para ver mejor y no engañar, sin embargo, al espectador. *Kon-Tiki* era un film sublime, pero inexistente, y razonable. El *Calypso*, en cambio, no es una balsa. Disponiendo de ventanillos bajo la línea de flotación, equipado con una cámara de estrave, está más emparentado con el *Nautilus*; aproximándose al ideal que consiste en disponer de un lugar de observación exhaustiva que no modifica el aspecto y la significación del objeto observado.

Capítulo 5
M. Hulot y el tiempo[24]

Es ya un lugar común constatar el escaso genio cómico del cine francés. Al menos en los treinta últimos años. Porque conviene recordar que fue en Francia donde comenzó, en los principios del siglo, la escuela burlesca que debía encontrar en Max Linder su héroe ejemplar; escuela cuya fórmula continuaría Mack Senett en Hollywood. Escuela que conseguiría después una extraordinaria floración, ya que permitió la formación de actores como Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton, Laurel y Hardy, y, por encima de todos, Charlie Chaplin. Y es sabido que este último ha reconocido en Max Linder su maestro. Sin embargo, el género burlesco francés, si se exceptúan los últimos films de Max Linder realizados en Hollywood, prácticamente no ha pasado los años 14, aplastado inmediatamente por el éxito devastador —y justificado— del género cómico americano. Con el cine sonoro, incluso dejando a Chaplin a un lado, Hollywood ha continuado siendo el maestro del cine cómico: en la tradición burlesca por un parte, regenerada y enriquecida con W. C. Fields, los hermanos Marx e incluso Laurel y Hardy en segunda fila; pero además con la aparición de un nuevo género emparentado con el teatro: «la comedia americana».

En Francia, por el contrario, la palabra apenas sirvió para otra cosa que intentar una desastrosa adaptación de vodevil de los *Boulevards*. Si nos preguntamos por algo que sobresalga en el orden cómico a partir de los años treinta, apenas se encuentran más que dos actores: Raimu y Fernández. Pero, cosa curiosa, estos dos monstruos sagrados de la risa apenas han interpretado más que pésimas películas. Si no hubiera existido Pagnol y los cuatro o cinco films válidos que se le deben, no se podría citar una sola película digna de sus dotes (con una rigurosa excepción, el curioso y poco conocido *François I*, de Christian Jacque, y añadamos, para redondear la medida, las amables pero ligeras creaciones de Noel-Noel). Resulta significativo que después del fracaso de *El último millonario*, en 1934, Rene Clair haya abandonado los estudios franceses, yéndose a Inglaterra primero y después a Hollywood. Se puede deducir que lo que le falta al cine francés no han sido actores dotados sino un estilo, una concepción de lo cómico.

Es este el motivo por el que he omitido el único esfuerzo original que ha intentado regenerar la tradición burlesca francesa; me estoy refiriendo a los hermanos Prévert. Algunos querrían descubrir en *L'affaire est dans le sac*, *Adieu Leonard* y

Le Voyage surprise un renacimiento del cine cómico. Oyéndoles, se trataría de obras geniales e incomprendidas. Y yo no consigo ir más allá del público que las ha rechazado. Se trata, ciertamente, de una tentativa interesante, que ya de primera intención resulta simpática pero condenada al fracaso por su intelectualismo. Para los Prévert el *gag* es siempre una idea cuya visualización sucede siempre *a posteriori*, de tal manera que nunca es divertida sino después de una operación mental, cuando se pasa del *gag* visual a su intención intelectual. Ese es el proceso de las «historias sin palabras» y es también ese el motivo por el que uno de nuestros mejores dibujantes de humor, Maurice Henry, no ha llegado nunca a imponerse en el cine como autor de *gags*. A esa estructura demasiado intelectual del *gag* que no despierta la risa más que de rebote hace falta añadir el carácter un poco chirriante de un humor que requiere del espectador una complicidad injustificada. La comicidad cinematográfica (como la teatral sin duda) no puede funcionar sin una cierta generosidad comunicativa; el *prívate joke* no es lo suyo. Sólo uno de los films que proceden del humor prevertiano va más allá de la veleidad para acercarse al éxito: se trata de *Drôle de drame*; pero existen otras referencias y Marcel Carné se ha sabido acordar últimamente de *L'opéra de quat’sous* y se ha inspirado en el humor inglés.

Sobre este descolorido telón de fondo histórico, *Jour de fête* se presenta como un éxito tan inesperado como excepcional. Es conocida la historia de este film, realizado de una manera casi completamente improvisada, a bajo precio y que no quería ningún distribuidor. Y fue el *best-seller* del año, con unas ganancias diez veces superiores a su coste.

Repentinamente, Tati se hace célebre. Pero cabía preguntarse si el éxito de *Jour de fête* no agotaba el genio de su autor. Había allí hallazgos sensacionales, una comicidad original, que entroncaba precisamente con la mejor vena del cine burlesco; pero se decía por una parte que si Tati tuviera genio no habría podido vegetar veinte años en el *music-hall*, y por otra parte la originalidad misma del film hacía temer que su autor no pudiera sostenerla una segunda vez. Serían sin duda otras aventuras del popular cartero, (algo así como un retorno de don Camilo) que serviría tan sólo para lamentar que Tati no hubiera tenido la prudencia de quedarse donde había llegado.

En cambio, Tati no sólo no ha explotado el personaje que había creado y cuya popularidad era una mina de oro, sino que después de cuatro años ha dado su segundo film que, lejos de padecer por la comparación, coloca a *Jour de fête* en una

situación de borrador elemental. Difícilmente podría sobrestimarse la importancia de *Las vacaciones de Monsieur Hulot*. Se trata no sólo de la obra cómica más importante desde los hermanos Marx y W. C. Fields, sino de un acontecimiento en la historia del cine sonoro.

Como todos los grandes cómicos, Tati, antes de hacernos reír, crea todo un universo. Todo un mundo se ordena a partir de su personaje, cristaliza como la solución sobresaturada alrededor del grano de sal. El personaje creado por Tati es ciertamente divertido, pero casi de una manera accesoria y en todo caso de una manera relativa al universo que habita. Y puede incluso estar ausente en los *gags* más cómicos, porque M. Hulot no es más que la encarnación metafísica de un desorden que se prolonga mucho tiempo después de su paso.

Si se quiere, sin embargo, partir del personaje, es posible advertir que su originalidad, en relación con la tradición de la *Commedia dell'arte* que se continúa a través del género burlesco, reside en una especie de inacabamiento. El héroe de la *Commedia dell'arte* representa una esencia cómica; su función es siempre clara y siempre igual a sí misma. Por el contrario, lo característico de M. Hulot parece ser el no atreverse casi a existir. Es una veleidad ambulante, una discreción del ser. Consigue elevar la timidez a la altura de un principio ontológico. Pero, naturalmente, esa ingravidez del toque de M. Hulot sobre el mundo será precisamente la causa de todas las catástrofes, porque nunca se aplica según las reglas de la conveniencia y de la eficacia social. M. Hulot tiene el genio de la inoportunidad. Lo que no quiere decir que sea patoso y desmañado. M. Hulot por el contrario, es todo gracia, es el ángel Hurluberlu, y el desorden que introduce es el de la ternura y el de la libertad. Resulta significativo que los únicos personajes del film que resultan a la vez graciosos y totalmente simpáticos son los niños. Y es porque sólo ellos no están cumpliendo aquí un «deber de vacaciones». M. Hulot no les resulta extraño, es su hermano, siempre disponible, que ignora como ellos las falsas vergüenzas del juego y de la precedencia del placer. Si no hay más que un danzarín en el baile de máscaras, será M. Hulot, indiferente al vacío que le rodea. Si se ha preparado, siguiendo la iniciativa del comandante retirado, un castillo de fuegos artificiales, la cerilla de M. Hulot encenderá la pólvora antes de tiempo.

Pero ¿qué sería M. Hulot sin las vacaciones? Es perfectamente imaginable un empleo o al menos una ocupación para todos los provisionales habitantes de esta playa tan pintoresca. Se podría señalar un origen a todos esos automóviles y a esos trenes que convergen al principio del film hacia ese *X sur mer* y lo invaden de

golpe como respondiendo a una misteriosa señal. Pero el *Amílcar* de M. Hulot no tiene edad y, para ser sinceros, no viene de ninguna parte: sale del tiempo. No sería difícil imaginar que M. Hulot desaparece diez meses del año y reaparece espontáneamente el uno de julio en fundido encadenado cuando por fin se detienen los relojes quisquillosos y se establece, en algunos lugares privilegiados de la costa o en el campo, un tiempo provisional, entre paréntesis, una duración suavemente turbulenta, cerrada sobre sí misma, como los ciclos de las mareas. Tiempo de la repetición de los gestos inútiles, casi inmóvil y totalmente estancado a la hora de la siesta. Pero también tiempo ritual, ritmado por la vana liturgia de un placer convencional más riguroso, que las horas de oficina.

Por todo esto no podría haber un guión para M. Hulot. Una historia supone un sentido, una orientación del tiempo yendo de la causa al efecto, un comienzo y un fin. *Las vacaciones de M. Hulot* no pueden ser, en cambio, más que una sucesión de acontecimientos a la vez coherentes en su significado y dramáticamente independientes. Cada una de las aventuras y desventuras del héroe comenzaría con la fórmula: «en otra ocasión M. Hulot». Jamás, sin duda, el tiempo no había sido hasta ese extremo la materia prima, casi el objeto mismo del film. Mucho mejor y mucho más profundamente que esos films experimentales que duran el tiempo de la acción, M. Hulot arroja claridad sobre la dimensión temporal de nuestros movimientos.

En este universo en vacaciones, los actos cronometrados adquieren un sentido completamente absurdo. Tan sólo M. Hulot no está nunca a la hora en ninguna parte, porque es el único que sabe vivir la fluidez de ese tiempo en el que los demás pretenden restablecer encarnizadamente un orden vacío y al que pone un ritmo el mecanismo de la puerta batiente del restaurante. Ellos no consiguen más que apelmazar el tiempo, a la manera de esa pasta de caramelo todavía caliente que se alarga lentamente desde la barra del confitero y que atormenta tan fuertemente a M. Hulot, convertido en Sísifo por la perpetua inminencia de su caída sobre el polvo.

Pero más aún que la imagen es la banda sonora la que da al film su espesor temporal. Es éste el gran hallazgo de Tati y también el más original técnicamente. Se ha llegado a decir equivocadamente que está constituida por una especie de magma sonoro en el que sobrenadan de cuando en cuando fragmentos de frases, y que esas pocas palabras precisas resultan por tanto mucho más ridículas. Es solamente la impresión que puede obtener un oído poco atento. De hecho son raros los elementos sonoros indistintos (como las indicaciones del altavoz de la estación,

pero entonces el *gag* es realista). Por el contrario, toda la astucia de Tati consiste en destruir la nitidez con la nitidez. Los diálogos no son en absoluto incomprensibles sino insignificantes, y su insignificancia es puesta de manifiesto por su misma precisión. Tati lo consigue sobre todo deformando las relaciones de intensidad entre los planos sonoros, a veces llegando incluso a conservar el sonido de una escena fuera de campo sobre un acontecimiento silencioso. Generalmente su decoración sonora está constituida por elementos realistas: fin de diálogos, gritos, reflexiones diversas, pero ninguno de ellos rigurosamente colocado en situación dramática. Precisamente por su relación con este fondo sonoro cualquier ruido intempestivo adquiere un relieve absolutamente falso. Por ejemplo, durante esa velada en el hotel en el que los veraneantes leen, discuten o juegan a las cartas: Hulot juega al *ping-pong* y su pelota de celuloide hace un ruido desmesurado, rompe ese semi silencio como si fuera una bola de billar; a cada rebote parece que aumenta. En el origen de este film hay un material sonoro auténtico, efectivamente grabado en una playa, sobre el cual se sobre impresionan sonidos artificiales, no menos precisos, pero constantemente desencajados. De la combinación de ese realismo y de esas deformaciones surge la irrefutable inanidad sonora de ese mundo que, sin embargo, sigue siendo humano. Jamás sin duda el aspecto físico de la palabra, su anatomía, había sido puesta tan despiadadamente en evidencia. Acostumbrados como estamos a darle un sentido incluso cuando no lo tiene, nunca adquirimos sobre ella la perspectiva irónica que alcanzamos por medio de la vista. Aquí las palabras se pasean completamente desnudas, con una indecencia grotesca, privadas de la complicidad social que las viste de una dignidad ilusoria. Parece que se las ve salir del aparato de radio hacinadas como globos rojos, o condenarse como pequeñas nubes por encima de las cabezas de las gentes, desplazándose después empujadas por el viento hasta llegar sobre nuestra nariz. Pero lo peor es que realmente tienen un sentido y que manteniendo la atención, haciendo un esfuerzo para eliminar con los ojos cerrados los ruidos adventicios, es posible devolvérselo. También sucede a veces que Tati introduce subrepticiamente un sonido totalmente falso, sin que, sumergidos en ese caos sonoro, se nos ocurra protestar. Así en el estruendo de los fuegos artificiales en el que es difícil identificar, si no se hace un esfuerzo sostenido, el de un bombardeo. Es el sonido lo que da al universo de M. Hulot su espesor, su relieve moral. Preguntaos de dónde viene, al terminar el film, esa gran tristeza, ese desmesurado desencanto, y descubriréis quizá que procede del silencio. A todo lo largo del film, los gritos de los niños que juegan acompañan

inevitablemente las vistas de la playa; y por vez primera su silencio significa el fin de las vacaciones.

M. Hulot se queda solo, ignorado por sus compañeros de hotel que no le perdonan el haber estropeado sus fuegos artificiales, se va hacia los niños, y les arroja unos puñados de arena que ellos le devuelven. Pero subrepticiamente algunos amigos vienen a decirle adiós: la vieja inglesa que cuenta los puntos en el tenis, el chico del «Señor, al teléfono», el marido que se pasea… Aquellos en los que subsistía aún, en medio de esa multitud encadenada a sus vacaciones, una llamita de libertad y de poesía. La delicadeza suprema de este film sin desenlace no es indigna del mejor Charlot.

Como toda gran comicidad, la de *Las vacaciones de M. Hulot* es el resultado de una observación cruel. *Une si jolie petite plage*, de Yves Allégret y Jacques Sigurd, se transforma en «serie rosa» si se la compara con la de Jacques Tati. No parece sin embargo —y eso es quizá la más segura garantía de su grandeza— que la comicidad de Tati sea pesimista, como tampoco la de Chaplin. Su personaje afirma, contra la imbecilidad del mundo, una informalidad incorregible; él es la demostración de que lo imprevisto siempre puede sobrevenir y perturbar el orden de los imbéciles, transformando un neumático en una corona funeraria y un entierro en una placentera excursión.



Las vacaciones de Monsieur Hulot.

Capítulo 6
Montaje prohibido[25]

«Crin blanca», «El globo rojo», «En un país lejano»

Ya con *Bim*, A. Lamorisse había puesto de manifiesto la originalidad de su inspiración. *Bim* es quizá, junto con Crin blanca y el único film verdaderamente para niños que el cine haya producido hasta el momento. Es cierto que existen otras películas —no muy numerosas— adecuadas para diversas etapas de la edad juvenil. Los soviets han hecho en este aspecto un serio esfuerzo, pero me parece que films como *Au loin une voile* se dirigen ya a muchachos. La tentativa de producción especializada intentada por J. A. Rank ha fracasado por completo, económica y estéticamente. De hecho, si se quisiera hacer una cinemateca o un catálogo de programas aptos para un público infantil, no se podrían agrupar más que unos cuantos cortometrajes, filmados con este fin, aunque con éxito desigual, y un cierto número de films comerciales, entre ellos los de dibujos animados, en los que la inspiración y el tema tienen la suficiente puerilidad; en particular algunos films de aventuras. Pero no se trata de una producción específica, sino simplemente, de films inteligibles para un espectador de una edad mental inferior a los catorce años. Es sabido que los films americanos no sobrepasan con frecuencia ese nivel virtual. Lo mismo sucede con los dibujos animados de Walt Disney.

Pero es fácil darse cuenta de que tales films no son realmente comparables con la verdadera literatura infantil (tampoco muy abundante). Jean Jacques Rousseau, antes que los discípulos de Freud, se había ya dado cuenta de que no era en absoluto inofensiva: La Fontaine es un moralista cínico y la condesa de Ségur una diabólica abuela sadomasoquista. Es ya una cosa admitida que los cuentos de Perrault esconden los símbolos más repugnantes y hay que reconocer que la argumentación de los psicoanalistas es difícilmente refutable. Por lo demás, no es necesario recurrir a su sistema para advertir en *Alicia en el país de las maravillas* o en los *Cuentos de Andersen* la profundidad deliciosa y aterradora que constituye la piedra angular de su belleza. Los autores tienen una capacidad de ensueño que iguala por su naturaleza e intensidad a la de la infancia. Ese universo imaginario no tiene nada de pueril. Es la pedagogía la que ha inventado para los niños los colores inocentes, pero basta fijarse en el uso que hacen de ellos para quedarse asombrado ante sus verdes paraísos poblados de monstruos. Los autores de la literatura

verdaderamente infantil son sólo educativos de manera accesoria y en raros casos (quizá Julio Verne sea el único). Normalmente son poetas cuya imaginación tiene el privilegio de mantenerse en la onírica longitud de onda de la infancia.

El globo rojo es quizá más intelectual y, por tanto, menos infantil. El símbolo aparece más netamente en la filigrana del mito. El haberla unido a *En un país lejano* sirve para hacer resaltar la diferencia entre la poesía válida para los niños y para los adultos, y la puerilidad que sólo podría satisfacer a los primeros.

Pero no es ése el terreno que me interesa explorar. Este artículo no es una verdadera crítica y tan sólo incidentalmente evocaré las cualidades artísticas que atribuyo a cada una de esas obras. Mi propósito será únicamente analizar, partiendo del ejemplo asombrosamente significativo que nos ofrecen, ciertas leyes del montaje en su relación con la expresión cinematográfica e incluso más esencialmente su ontología estética. Desde este punto de vista la reunión de *El globo rojo* y *En un país lejano* podría ser premeditada. Una y otra demuestran a maravilla, en sentidos radicalmente opuestos, las virtudes y los límites del montaje.

Empezaré por el film de Jean Tourane para constatar que es de cabo a rabo una extraordinaria ilustración de la famosa experiencia de Kulechof sobre el primer plano de Mosjukin. Es sabido que la ambición de Jean Tourane es —lo ha confesado con la mayor ingenuidad— imitar a Walt Disney utilizando animales verdaderos. Es evidente, sin embargo, que los sentimientos prestados a los animales son (al menos en lo esencial) una proyección de nuestra propia consciencia. Sólo leemos en su anatomía o en su comportamiento los estados de ánimo que les atribuimos más o menos inconscientemente a partir de ciertas semejanzas exteriores con la anatomía o el comportamiento del hombre. No hay por tanto que desconocer y subestimar esta tendencia natural del espíritu humano que sólo ha sido nefasta en el dominio de la ciencia. Y hay que resaltar de todas formas que la ciencia más moderna redescubre, con precisos medios de investigación, una cierta verdad del antropomorfismo: el lenguaje de las abejas, por ejemplo, probado e interpretado con precisión por el entomologista Von Fricht, supera con mucho las más descabelladas suposiciones de un antropomorfismo impenitente. El error científico está en todo caso más cerca de los animales máquinas de Descartes que de los semi antropomorfos de Buffon. Pero, más allá de este aspecto primario, es evidente que el antropomorfismo procede de un modo de conocimiento analógico que la simple crítica psicológica no puede explicar ni mucho menos enjuiciar. Su

dominio se extiende desde la moral (las fábulas de La Fontaine) al más alto simbolismo religioso, pasando por todas las zonas de la magia y de la poesía.

El antropomorfismo no es por tanto algo condenable *a priori* independientemente del nivel donde se sitúe. Desgraciadamente hay que reconocer que en el caso de Jean Tourane ese nivel es el más bajo. Siendo a la vez el más falso científicamente y el menos conseguido estéticamente, si inclina a la indulgencia es porque gracias a su importancia cuantitativa permite una asombrosa exploración de las posibilidades del antropomorfismo comparativamente con las del montaje. El cine puede en efecto multiplicar las interpretaciones estáticas de la fotografía por las que nacen de la conjunción de los planos.

Porque es muy importante hacer notar que los animales de Tourane no han sido amaestrados sino sólo domesticados. Y que prácticamente nunca realizan las cosas que se les ve hacer (cuando lo parece, es un truco: una mano fuera del cuadro dirige al animal o se trata de unas falsas patas movidas como marionetas). Todo el ingenio y el talento de Tourane consiste en hacer permanecer a los animales casi inmóviles durante la duración de la toma en el lugar donde les ha situado; el decorado, la disposición y el comentario bastan para dar a la postura del animal un sentido humano que la ilusión del montaje precisa y amplifica de manera tan considerable que llega a veces a crearlo casi totalmente. Toda una historia se construye así con numerosos personajes y complejas relaciones (tan complejas por lo demás que el guión resulta a menudo confuso), dotados de características variadas, sin que los protagonistas tengan casi nunca que hacer nada más que mantenerse tranquilos en el campo de la cámara. La acción aparente y el sentido que la película adquiere prácticamente nunca han preexistido al film, ni siquiera en cuanto fragmentos de escena, es decir, en la unidad mínima del plano.

Yendo más lejos, me atrevo a afirmar que en esta ocasión no era sólo suficiente sino necesario hacer este film mediante el montaje. Si los personajes de Tourane fueran animales sabios (como por ejemplo el perro Rin tintín) capaces de realizar la mayor parte de las acciones que el montaje les atribuye, el sentido del film habría cambiado radicalmente. Nuestro interés ya no se dirigiría a la historia sino a la proeza. En otros términos, pasaría de lo imaginario a lo real, del placer de la ficción a la admiración de un número de *music-hall* bien ejecutado. Es el montaje, creador abstracto del sentido, quien mantiene el espectáculo en su necesaria irrealidad.

En cuanto a *El globo rojo*, por el contrario, hago notar y quiero demostrar que no debe y no puede deber nada al montaje. Lo que no deja de ser paradójico, teniendo

en cuenta que el zoomorfismo atribuido al objeto es todavía más imaginario que el antropomorfismo de los animales. *El globo rojo*, de Lamorisse, ha realizado efectivamente ante la cámara los movimientos que le vemos realizar. Quede claro que se trata de un truco, pero que nada debe al cine en cuanto tal. La ilusión nace aquí, como en la prestidigitación, de la realidad. Es algo concreto que no resulta de los prolongamientos virtuales del montaje.

Y ¿qué importancia —se dirá— puede tener si el resultado es el mismo?: hacernos admitir en la pantalla la existencia de un globo capaz de seguir a su dueño como un perrillo. Pero es que, precisamente, con el montaje el globo mágico no existiría más que sobre la pantalla mientras que el de Lamorisse nos devuelve a la realidad.

Conviene quizá abrir aquí un paréntesis para hacer notar que la naturaleza abstracta del montaje no es absoluta, al menos psicológicamente. De la misma manera que los primeros espectadores del cinematógrafo Lumière se asustaban con la entrada del tren en la estación de *La Ciotat*, el montaje, en su ingenuidad original, no es advertido como un artificio. Pero el hábito del cine ha sensibilizado poco a poco al espectador y una buena parte del público sería hoy capaz, si se le pide que mantenga un poco su atención, de distinguir las escenas «reales» de las que son tan sólo sugeridas por el montaje. Es cierto que otros procedimientos, como la transparencia, permiten reunir en el mismo plano dos elementos, por ejemplo el tigre y la protagonista, cuya contigüidad plantearía en la realidad algunos problemas. La ilusión es aquí más perfecta, pero no indiscernible y en todo caso lo importante no es que el truco sea invisible, sino el que haya truco o no, de la misma manera que la belleza de un falso Vermeer no podría prevalecer contra su inautenticidad.

Se me objetará que los globos de Lamorisse están sin embargo trucados. Es algo evidente, porque si no, estaríamos en presencia de un documental sobre un milagro o sobre el faquirismo y eso sería un film completamente distinto. *El globo rojo* es un cuento cinematográfico, una pura invención del espíritu, y lo importante es que esta historia lo debe todo al cine justamente porque de una manera esencial no le debe nada.

Es muy posible imaginar *El globo rojo* como una narración literaria. Pero por muy bien escrito que se le suponga, el libro no podría compararse con el film porque su encanto es de una naturaleza completamente distinta. Sin embargo, la misma historia, por muy bien filmada que estuviera, podría no haber tenido sobre la pantalla más realidad que en el libro, y esto sucedería en la hipótesis de que

Lamorisse hubiera decidido recurrir a las ilusiones del montaje (o eventualmente de las transparencias). El film pasaría entonces a ser una narración por la imagen (como el cuento lo sería por la palabra) en lugar de ser lo que es, es decir, la imagen de un cuento o, si se quiere, un documental imaginario.

Esta expresión me parece, en definitiva, la que define mejor el propósito de Lamorisse; propósito parecido —aunque también diferente— al de Cocteau realizando con *Le sang d'un poète* un documental sobre la imaginación (es decir, sobre el sueño). Hemos llegado así por la reflexión a plantearnos una serie de paradojas. El montaje, del que se nos dice con tanta frecuencia que es la esencia del cine, se convierte en esta ocasión en el procedimiento literario y anti cinematográfico por excelencia. La especificidad cinematográfica, alcanzada por una vez en estado puro, reside por el contrario en el simple respeto fotográfico de la unidad de espacio.

Pero hace falta llevar más lejos el análisis porque puede señalar muy justamente que si *El globo rojo* no debe nada esencialmente al montaje, recurre a él accidentalmente. Porque si Lamorisse se ha gastado 500.000 francos en globos rojos ha sido para que no le faltaran los dobles. El mismo *Crin blanca* era doblemente mítico puesto que de hecho muchos caballos del mismo aspecto, pero más o menos salvajes, componían sobre la pantalla un único caballo. Esta constatación nos va a permitir precisar más una ley esencial de la estilística del film.

Considerar los films de Lamorisse como obras de pura ficción comparándolos, por ejemplo, con *Le rideau cramois*, sería, muy probablemente, traicionarlos. Su credibilidad está indudablemente ligada a su valor documental. Los sucesos que presenta son parcialmente verdaderos. En *Crin blanca*, el paisaje de Camargue, la vida de los domadores y de los pescadores, las costumbres de las manadas, constituyen la base de la fábula, el punto de apoyo sólido e irrefutable del mito. Pero sobre esta realidad se funde precisamente una dialéctica de lo imaginario del que el desdoblamiento de «Crin blanca» es el símbolo más interesante. Así «Crin blanca» es a la vez el verdadero caballo que mordisquea todavía la hierba salada de Camargue y el animal fantástico que nada eternamente en compañía del pequeño Folco. Su realidad cinematográfica no podía prescindir de la realidad documental, pero para que ésta llegara a ser también verdad ante nuestra imaginación hacía falta que se destruyera y renaciera de la misma realidad.

Seguramente para realizar el film han sido necesarias muchas proezas. El niño escogido por Lamorisse nunca se había acercado a un caballo. Hizo falta, sin embargo, que aprendiera a montar a pelo. Más de una escena, entre las más espectaculares, ha sido rodada casi sin trucos y, siempre, con desprecio de peligros ciertos. Sin embargo, basta reflexionar para comprender que si lo que se muestra en la pantalla tuviera que ser verdadero y hubiera sido efectivamente realizado delante de la cámara, la película dejaría de existir, porque instantáneamente dejaría de ser un mito. Ése es el límite del trucaje, el margen de subterfugio necesario a la lógica de la narración, que permite a lo imaginario el integrarse con la realidad y sustituirla a la vez. Si no hubiera más que un solo caballo salvaje, penosamente sometido a las exigencias de la toma de vistas, el film no sería más que una prueba de destreza, un número casi de circo, como el caballo blanco de Tom Mix; no es difícil entender que se saldría perdiendo. Lo que hace falta, para la plenitud estética de la empresa, es que podamos creer en la realidad de los acontecimientos, sabiéndolos trucados. Al espectador no le hace ninguna falta, ciertamente, saber expresamente que se han utilizado tres o cuatro caballos[26] o que había que tirar del hocico del animal con un hilo de nylon para hacerle volver la cabeza cuando hacía falta. Lo que importa es que la materia prima del film es auténtica y a la vez, y sin embargo, «aquello es cine». Entonces la pantalla reproduce el flujo y reflujo de nuestra imaginación que se alimenta de la realidad, sustituyéndola; la fábula nace de la experiencia que la imaginación trasciende.

Pero, recíprocamente, hace falta que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje no puede utilizarse más que dentro de límites precisos, bajo pena de atentar contra la ontología misma de la fábula cinematográfica. Por ejemplo, no le está permitido al realizador escamotear mediante el campo-contracampo la dificultad de hacer ver dos aspectos simultáneos de una acción. Albert Lamorisse lo ha entendido perfectamente en la secuencia del conejo, en la que permanecen simultáneamente en campo el caballo, el niño y el animal perseguido; pero no está lejos de cometer una falta en la escena de la captura de «Crin blanca» cuando el niño se hace arrastrar por el caballo al galope. No importa entonces que el animal que vemos desde lejos arrastrar al pequeño Folco sea el falso «Crin blanca», como tampoco el que para esta peligrosa operación Lamorisse haya doblado incluso él mismo al niño; pero sí me molesta el que al final de la secuencia, la cámara no me muestre irrefutablemente la proximidad física del caballo y del niño. Hubiera bastado una panorámica o un

travelling hacia atrás. Esta simple precaución hubiera autentificado retrospectivamente todos los planos anteriores, mientras que los dos planos sucesivos de Folco y del caballo, escamoteando una dificultad que en ese momento ha dejado ya de tener importancia, rompe la bella fluidez espacial de la acción.[27]

Si nos esforzamos ahora en definir la dificultad, me parece que se podría plantear como ley estética el siguiente principio: «Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido». Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada. Por ejemplo, Lamorisse podía mostrar, como lo ha hecho, en primer plano la cabeza del caballo volviéndose hacia el niño como para manifestarle sumisión, pero debería haber ligado dentro del mismo cuadro a los dos protagonistas en el plano precedente.

No se trata en absoluto de volver obligatoriamente al plano secuencia ni de renunciar a los recursos expresivos ni a las facilidades que eventualmente proporciona un cambio de plano. Estas anotaciones actuales no se refieren a la forma sino a la naturaleza del relato o más aún a ciertas interdependencias entre la naturaleza y la forma. Cuando Orson Welles trata ciertas escenas de *El cuarto mandamiento* en plano único y cuando fragmenta por el contrario extraordinariamente el montaje de Mr. Arkadin, no se trata más que de un cambio de estilo que no modifica esencialmente el asunto. Diría incluso que *The rope* (La soga), de Hitchcock, podría indistintamente estar realizada de la manera clásica, cualquiera que sea la importancia artística que se puede legítimamente conceder al procedimiento empleado. Por el contrario, sería inconcebible que la famosa escena de la caza de la foca de Nanouk no nos mostrara en el mismo plano, primero el cazador y el agujero y más tarde la foca. Después ya no importa que el resto de la secuencia esté planificado a gusto del director. Tan sólo hace falta que la unidad espacial del suceso sea respetada en el momento en que su ruptura transformaría la realidad en su simple representación imaginaria. Es esto algo que generalmente Flaherty ha comprendido, excepto en algunos lugares en los que el film pierde buena parte de su consistencia. Si la imagen de Nanouk acechando su presa en el borde del agujero hecho en el hielo es uno de los más bellos momentos del cine, la pesca del cocodrilo en *Louisiana Story*, realizada a base del montaje, carece de fuerza. Por el contrario, en el mismo film, el plano secuencia del cocodrilo atrapando una garza, filmado en una sola panorámica, es simplemente admirable. Pero la recíproca es verdadera. Es decir, para que la narración reencuentre la

realidad, basta con que uno solo de sus planos, convenientemente escogido, reúna los elementos previamente separados por el montaje.

Es sin duda difícil definir a priori los géneros o incluso las circunstancias en las que hay que aplicar esta ley. Para ser prudente, no me arriesgaré a dar más que algunas indicaciones. Ante todo, es naturalmente válida para todos los films documentales cuyo objeto es hacer un reportaje de hechos que pierden todo su interés si el suceso no ha tenido realmente lugar delante de la cámara; es decir, el documental emparentado con el reportaje. En último término, también las actualidades. El hecho de que la noción de «actualidades reconstruidas» haya podido ser admitida en los primeros tiempos del cine, demuestra con claridad la evolución del público. La regla no es necesaria en los documentales exclusivamente didácticos, en los que el propósito no es la representación sino la explicación de un acontecimiento. Naturalmente, estos últimos pueden tener alguna secuencia o algún plano que pertenezcan a la primera categoría. Sería ése el caso, por ejemplo, de un documental sobre la prestidigitación. Si su finalidad es mostrarnos las extraordinarias proezas de un célebre virtuoso, será esencial el procedimiento del plano único, pero si el film debe después explicar uno de sus números, la fragmentación de la escena se hace necesaria. La cosa está clara.

Mucho más interesante es, evidentemente, el caso del film de ficción que tiende a la fábula, como *Crin blanca*, o el del documental apenas novelado, como *Nanouk*. Se trata entonces, como lo hemos dicho antes, de una ficción que tan sólo cobra su sentido o, más aún, que no tiene valor más que en cuanto la realidad se integra con lo imaginario. La planificación viene entonces exigida por los aspectos de esta realidad.

Finalmente, en los films de pura narración, equivalentes de la novela o de la obra de teatro, es también probable que ciertos tipos de acción requieran la desaparición del montaje (es algo que ilustran muy bien *Citizen Kane* y *El cuarto mandamiento*). Pero sobre todo, algunas situaciones sólo existen cinematográficamente cuando su unidad espacial es puesta en evidencia, de manera muy particular las situaciones cómicas fundadas sobre las relaciones del hombre con los objetos. En estos casos, como en *El globo rojo*, todos los trucos están entonces permitidos, pero no las comodidades del montaje. Los burlescos primitivos (especialmente Keaton) y los films de Charlot están a este respecto llenos de enseñanzas. Si el género burlesco ha triunfado antes de Griffith y del montaje, es porque la mayor parte de los gags ponían de manifiesto una comicidad del espacio, de la relación del hombre con los

objetos y el mundo exterior. Chaplin, en *El circo*, se halla efectivamente en la jaula del león y los dos están encerrados juntos en el cuadro de la pantalla.



El globo rojo, de Lamorisse.

Capítulo 7
La evolución del lenguaje cinematográfico[28]

Contenido:

Evolución de la planificación cinematográfica a partir del cine sonoro

En 1928 el cine mudo estaba en su apogeo. La desesperación de los mejores entre los que asistieron al desmantelamiento de esta perfecta ciudad de la imagen se explica aunque no se justifica. Dentro de la vía estética por la que se había introducido, les parecía que el cine había llegado a ser un arte supremamente adaptado a la «exquisita tortura» del silencio y que por tanto el realismo sonoro no podía traer más que el caos.

De hecho, ahora que el uso del sonido ha demostrado suficientemente que no venía a destruir el antiguo testamento cinematográfico sino a completarle, habría que preguntarse si la revolución técnica introducida por la banda sonora corresponde verdaderamente a una revolución estética, o en otros términos, si los años 1928-30 son efectivamente los del nacimiento de un nuevo cine. Considerándolo desde el punto de vista de la planificación, la historia del cine no pone de manifiesto una solución de continuidad tan evidente como podría creerse entre el cine mudo y el sonoro. Pueden además descubrirse parentescos entre algunos realizadores de los años 25 y otros de 1935 y sobre todo del período 1940-50. Por ejemplo, entre Eric von Stroheim y Jean Renoir u Orson Welles, Carl Theodor Dreyer y Robert Bresson. Estas afinidades más o menos marcadas prueban, por de pronto, que puede arrojarse un puente por encima del hueco de los años 30, y que ciertos valores del cine mudo persisten en el sonoro; pero sobre todo que se trata menos de oponer el «mudo» y el «sonoro» que de precisar la existencia en uno y otro de algunos grupos con un estilo y unas concepciones de la expresión cinematográfica fundamentalmente diferentes.

Sin ignorar la relatividad de la simplificación crítica que me imponen las dimensiones de este estudio y manteniéndola menos como realidad objetiva que como hipótesis de trabajo, distinguiría en el cine, desde 1920 a 1940, dos grandes tendencias opuestas; los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad.

Por «imagen» entiendo de manera amplia todo lo que puede añadir a la cosa presentada su *representación* en la pantalla. Esta aportación es algo compleja, pero

se puede reducir esencialmente a dos grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje (que no es otra cosa que la organización de las imágenes en el tiempo). En la plástica hay que incluir el estilo del decorado y del maquillaje, y también —en una cierta manera— el estilo de la interpretación; la iluminación, naturalmente, y, por fin, el encuadre cerrando la composición. Del montaje, que como es sabido proviene principalmente de las obras maestras de Griffith, André Malraux escribía en la *Psychologie du cinéma* que constituía el nacimiento del film como arte; lo que le distinguía verdaderamente de la simple fotografía animada convirtiéndolo en un lenguaje.

La utilización del montaje puede ser «invisible», como sucedía muy frecuentemente en el film americano clásico de la anteguerra. El fraccionamiento de los planos no tiene otro objeto que analizar el suceso según la lógica material o dramática de la escena. Es precisamente su lógica lo que determina que este análisis pase inadvertido, ya que el espíritu del espectador se identifica con los puntos de vista que le propone el director porque están justificados por la geografía de la acción o el desplazamiento del interés dramático.

Pero la neutralidad de esta planificación «invisible» no pone de manifiesto todas las posibilidades del montaje. Estas se captan en cambio perfectamente en los tres procedimientos conocidos generalmente con el nombre de «montaje paralelo», «montaje acelerado» y «montaje de atracciones». Gracias al montaje paralelo Griffith llegaba a sugerir la simultaneidad de dos acciones, alejadas en el espacio, por una sucesión de planos de una y otra. En *La rueda*, Abel Gance nos da la ilusión de la aceleración de una locomotora sin recurrir a verdaderas imágenes de velocidad (porque después de todo las ruedas podrían dar vueltas sin moverse del sitio), tan sólo con la multiplicación de planos cada vez más cortos. Finalmente el montaje de atracciones, creado por Sergio M. Eisenstein y cuya descripción es menos sencilla, podría definirse aproximadamente como el refuerzo del sentido de una imagen por la yuxtaposición de otra imagen que no pertenece necesariamente al mismo acontecimiento: los fuegos artificiales, en *La línea general*, suceden a la imagen del toro. Bajo esta forma extrema el montaje de atracción ha sido pocas veces utilizado, incluso por su creador, pero puede considerarse como muy próxima en su principio la práctica mucho más general de la elipsis, de la comparación o de la metáfora: son las medias echadas sobre la silla al pie de la cama, o también la leche que se sale (En legítima defensa, de H. G. Clouzot). Naturalmente, pueden hacerse diversas combinaciones con estos tres procedimientos.

Sean los que sean, siempre se descubre en ellos un punto común que es la definición misma del montaje: la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones. La célebre experiencia de Kulechof con el mismo plano de Mosjukin, cuya sonrisa parecía cambiar de sentido de acuerdo con la imagen que la precedía, resume perfectamente las propiedades del montaje.

Los montajes de Kulechof, de Eisenstein o de Gance no nos muestran el acontecimiento: aluden a él. Toman, sin duda, la mayor parte de sus elementos de la realidad que piensan describir, pero la significación final de la escena reside más en la organización de estos elementos que en su contenido objetivo. La materia del relato, sea cual sea el realismo individual de la imagen, nace esencialmente de estas relaciones (Mosjukin sonriente + niño muerto = piedad), es decir, un resultado abstracto cuyas primicias no están encerradas en ninguno de los elementos concretos. De la misma manera podemos imaginar: unas muchachas + manzanos en flor = esperanza. Las combinaciones son innumerables. Pero todas tienen en común que sugieren la idea con la mediación de una metáfora o de una asociación de ideas. Así, entre el guión propiamente dicho, objeto último del relato, y la imagen bruta se intercala un catalizador, un «transformador» estético. El *sentido* no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador.

Resumiendo, tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. Al final del cine mudo, puede considerarse que este arsenal estaba completo. El cine soviético, por una parte, había llevado a sus últimas consecuencias la teoría y la práctica del montaje, mientras que la escuela alemana hizo padecer a la plástica de la imagen (decorado e iluminación) todas las violencias posibles. Ciertamente, hay otras cinematografías que cuentan además de la alemana y la soviética, pero tanto en Francia, como en Suecia o América, no parece que al lenguaje cinematográfico le falten los medios para decir lo que tiene que decir. Si lo esencial del arte cinematográfico estriba en lo que la plástica y el montaje pueden añadir a una realidad dada, el cine mudo es un arte completo. El sonido no desempeñaría más que un papel subordinado y complementario: como contrapunto de la imagen visual. Pero este posible enriquecimiento, que en el mejor de los casos no pasaría

de ser menor, corre el riesgo de no ofrecer la suficiente compensación al lastre de realidad suplementaria introducido al mismo tiempo por el sonido.

Todo esto se debe a que estamos considerando el expresionismo del montaje y de la imagen como lo esencial del arte cinematográfico. Y es precisamente esta noción generalmente admitida la que ponen en tela de juicio desde el cine mudo algunos realizadores como Eric von Stroheim, Murnau o Flaherty. El montaje no desempeña en sus films prácticamente ningún papel, a no ser el puramente negativo de eliminación, inevitable en una realidad demasiado abundante. La cámara no puede verlo todo a la vez, pero de aquello que elige ver se esfuerza al menos por no perderse nada. Lo que cuenta para Flaherty delante de Nanouk cazando la foca es la relación entre Nanouk y el animal, es el valor real de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, Flaherty se limita a *mostrarnos* la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero. En el film, este episodio está resuelto en un solo plano. ¿Negará alguien que es precisamente por este hecho mucho más emocionante que un montaje de atracciones?

Más que por el tiempo, Murnau se interesa por la realidad del espacio dramático: igual en *Nosferatu* que en *Amanecer*, el montaje no juega un papel decisivo. Podría pensarse, por el contrario, que la plástica de la imagen la relaciona con un cierto expresionismo; pero sería una consideración superficial. La composición de su imagen no es nunca pictórica, no añade nada a la realidad, no la deforma, se esfuerza por el contrarío en poner de manifiesto sus estructuras profundas, en hacer aparecer las relaciones preexistentes que llegan a ser constitutivas del drama. Así, en *Tabú*, la entrada de un barco en campo por la izquierda de la pantalla se identifica absolutamente con el destino, sin que Murnau falsifique en nada el realismo riguroso del film, rodado enteramente en decorados naturales.

Pero es, con toda seguridad, Stroheim el más opuesto a la vez al expresionismo de la imagen y a los artificios del montaje. En él, la realidad confiesa su sentido como el sospechoso ante el interrogatorio incansable del comisario. El principio de su puesta en escena es simple: mirar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad. No sería difícil imaginar, en último extremo, un film de Stroheim compuesto de un solo plano tan largo y tan amplio como se quiera.

La elección de estos tres directores no es exhaustiva. Encontraríamos seguramente en algunos otros, aquí y allá, elementos de cine no expresionista y en los que el montaje no toma parte. Incluso en Griffith. Todos estos ejemplos son quizá

suficientes para indicar la existencia, en pleno corazón del cine mudo, de un arte cinematográfico precisamente contrario al que se identifica con el cine por excelencia; de un lenguaje cuya unidad semántica y sintáctica no es el plano; en el que la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela en ella. Para esta tendencia el cine mudo no era de hecho más que una enfermedad: la realidad menos uno de sus elementos. Tanto *Avaricia* como *La passion de Jeanne d'Arc* son ya virtualmente películas sonoras. Si deja de considerarse el montaje y la composición plástica de la imagen como la esencia misma del lenguaje cinematográfico, la aparición del sonido no es ya la línea de quiebra estética que divide dos aspectos radicalmente diferentes del séptimo arte. Un cierto cine que ha creído morir a causa de la banda sonora no era realmente «el cine»; el verdadero plano de cristalización estaba en otro sitio y continuaba y continúa sin ruptura, atravesando 35 años de historia del lenguaje cinematográfico.

Rota así la supuesta unidad estética del cine mudo y repartida entre dos tendencias íntimamente enemigas, volvamos a examinar la historia de los últimos veinte años.

De 1930 a 1940 parece haberse producido en todo el mundo y especialmente en América una cierta comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico. Se produce en Hollywood el triunfo de cinco o seis grandes géneros, que aseguran desde entonces su aplastante superioridad: La comedia americana (*Caballero sin espada*, de Capra, 1936), el género burlesco (*Los hermanos Marx*), las películas musicales (Fred Astaire y Ginger Rogers, las *Ziegfeld Follies*), el film policíaco y de gángsters (*Scarface, Soy un fugitivo, El delator*), el drama psicológico y de costumbres (*Back Street*, *Jezabel*), el film fantástico o de terror (*Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, El hombre invisible, Frankenstein*) y el western (*La diligencia*, 1939). La segunda cinematografía del mundo durante ese mismo período es, sin duda alguna, la francesa; su superioridad se afirma poco a poco con una tendencia que puede llamarse de manera aproximada realismo negro o realismo poético, dominado por cuatro hombres: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné y Julien Duvivier. Como no me propongo adjudicar un palmarés, no nos sería útil detenernos sobre los cines soviéticos, inglés, alemán e italiano, en los que el período considerado es relativamente menos significativo que los diez años siguientes. En todo caso, la producción americana y francesa bastan para definir claramente el cine sonoro de la anteguerra como un arte que ha logrado de manera manifiesta alcanzar equilibrio y madurez.

En cuanto al fondo: grandes géneros con reglas bien elaboradas, capaces de contentar a un amplio público internacional y de interesar también a una élite cultivada con tal de que *a priori* no sea hostil al cine.

En cuanto a la forma: estilos de fotografía y de planificación perfectamente claros y acordes con el asunto; una reconciliación total entre imagen y sonido. Volviendo a ver hoy films como *Jezabel*, de William Wyler; *La diligencia*, de John Ford, o *Le jour se lève*, de Marcel Carné, se experimenta el sentimiento de un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su forma idea de expresión, y recíprocamente admiramos algunos temas dramáticos y morales a los que el cine no ha dado una existencia total, pero a los que por lo menos ha elevado a una grandeza y a una eficacia artística que no hubieran conocido sin él. En resumen; todas las características de la plenitud de un arte «clásico».

Considero que puede sostenerse con justicia que la originalidad del cine de la posguerra, con relación al de 1939, reside en la mejora de la producción de algunas naciones y más particularmente el deslumbrante resplandor del cine italiano y la aparición de un cine británico original y libre de las influencias de Hollywood, y puede concluirse que el fenómeno verdaderamente importante de los años 1940-50 es la intrusión de una sangre nueva, de una materia todavía inexplorada; brevemente, que la verdadera revolución se ha hecho al nivel de los asuntos más que del estilo; más de lo que el cine tiene que decir al mundo que de la manera de decirlo. El neorrealismo ¿no es más un humanismo que un estilo de la puesta en escena? ¿Y ese mismo estilo, no se define esencialmente por un «desaparecer» ante la realidad?

Por eso no es nuestra intención el proponer no sé qué preeminencia de la forma sobre el fondo. «El arte por el arte» no es menos herético en el cine. ¡Quizá más! Pero a nuevo asunto, nueva forma. Y una manera de mejor entender lo que el film trata de decirnos consiste en saber cómo nos lo dice.

En 1938 o 1939, por tanto, el cine sonoro conocía, sobre todo en Francia y en América, una especie de perfección clásica, fundada por un lado en la madurez de los géneros dramáticos elaborados durante diez años o heredados del cine mudo, y por otro en la estabilización de los progresos técnicos. Los años treinta han sido a la vez los del sonido y la película pancromática. Sin duda el equipo de los estudios no ha dejado de mejorar, pero estos perfeccionamientos eran sólo de detalle, ya que ninguno abría posibilidades radicalmente nuevas a la puesta en escena. Esta situación, por lo demás, no ha cambiado desde 1940, si no es quizá en lo que se

refiere a la fotografía, gracias al aumento de la sensibilidad de la película. La pancromática ha trastrocado el equilibrio de los valores de la imagen; las emulsiones ultrasensibles han permitido modificar su diseño. Con libertad para rodar en estudio con diafragmas mucho más cerrados, el operador ha podido, llegado el caso, eliminar el *flou* de los segundos términos, que era de rigor habitualmente. Pero pueden encontrarse ejemplos anteriores del empleo de la profundidad de campo (en Jean Renoir, por ejemplo); esto ha sido siempre posible en exteriores e incluso en el estudio haciendo algunas proezas. Bastaba con quererlo. De manera que en el fondo se trataba menos de un problema técnico —cuya solución, realmente, ha sido sumamente facilitada—, que de una búsqueda de estilo, sobre la que volveremos a hablar. En resumen, desde 1930, con la vulgarización del empleo de la película pancromática, el conocimiento de los recursos del micro y la generalización de la grúa en el equipo de los estudios, pueden considerarse adquiridas las condiciones técnicas necesarias y suficientes para el arte cinematográfico.



Scarface, el terror del hampa.

Ya que los determinismos técnicos estaban prácticamente eliminados, hace falta buscar en otra parte los signos y los principios de la evolución del lenguaje: en el replanteamiento de los argumentos y, como consecuencia, de los estilos necesarios para su expresión. En 1939 el cine sonoro había alcanzado eso que los geógrafos

llaman el perfil de equilibrio de un río. Es decir, esa curva matemática ideal que es el resultado de una suficiente erosión. Alcanzado el perfil de equilibrio, el río se desliza sin esfuerzo desde su fuente a su desembocadura y no ahonda más en su lecho. Pero si sobreviene cualquier movimiento geológico que eleva la penillanura y modifica la altura de la fuente, el agua comienza a trabajar de nuevo, penetra los terrenos subyacentes, se hunde, mina y excava. A veces, si se trata de capas calcáreas, dibuja todo un nuevo relieve cavernoso casi invisible en la llanura, pero complejo y atormentado si se sigue el camino del agua.

§. *Evolución de la planificación cinematográfica a partir del cine sonoro.*

En 1938 se encuentra casi por todas partes el mismo género de planificación. Si llamamos, un poco convencionalmente, «expresionista» o «simbolista» el tipo de films mudos fundados sobre la plástica y los artificios del montaje, podríamos calificar la nueva forma del relato como «analítica» y «dramática». Sea, por ejemplo, para utilizar uno de los elementos de la experiencia Kulechof, una mesa servida y un pobre huésped hambriento. Podemos imaginar en 1936 la siguiente planificación:

1. Plano general encuadrando a la vez al actor y la mesa.
2. *Travelling* hacia adelante que termina en un primer plano de la cara, que expresa una mezcla de asombro y de deseo.
3. Serie de primeros planos de los alimentos.
4. Vuelta la persona, encuadrado de pie, que avanza lentamente hacia la cámara.
5. Ligero *travelling* hacia atrás para permitir un plano americano del actor agarrando un muslo de pollo.

Cualesquiera que sean las variantes imaginables de esta planificación, siempre tendrán algunos puntos comunes:

1. La verosimilitud del espacio, donde el lugar del personaje estará siempre determinado, incluso cuando un primer plano elimine el decorado.
2. La intención y los efectos de la planificación serán exclusivamente dramáticos o psicológicos.

En otros términos, representada sobre un teatro y vista desde una butaca de platea, esta escena tendría exactamente el mismo sentido, el acontecimiento continuaría existiendo objetivamente. Los cambios en el punto de vista de la cámara no añaden nada. Sólo presentan la realidad de una manera más eficaz. Por de pronto, permitiendo verla mejor, después, poniendo el acento sobre aquello que lo merece.

Es cierto que el realizador cinematográfico dispone como el director de teatro de un margen de libertad con el que puede subrayar el sentido de la acción. Pero no es más que un margen que no podría modificar la lógica formal del acontecimiento. Tomemos en cambio el montaje de los leones de piedra en *La fin de Saint-Petersburg*; hábilmente unidas, una serie de esculturas dan la impresión de un mismo animal que se levanta (como el pueblo). Este admirable hallazgo de montaje es impensable en 1932. En *Furia*, Fritz Lang introduce todavía en 1935, después de una serie de planos de mujeres chismorreando, la imagen de unas gallinas cacareando en un corral. Es una supervivencia del montaje de atracciones que ya resultaba chocante en la época y que hoy en día parece algo totalmente heterogéneo con el resto del film. Por muy decisiva que sea la influencia de un Carné, por ejemplo, en la valorización de los guiones de *Quai des brumes* o de *Le jour se léve*, su planificación permanece en el nivel de la realidad que analiza; no es más que una manera de verla bien. Es por lo que se asiste a la desaparición casi total de los trucos visibles, tales como la sobreimpresión; e incluso, sobre todo en América, del gran inserto cuyo efecto físico demasiado violento hace perceptible el montaje. En la comedia americana, el director vuelve siempre que puede a encuadrar los personajes por debajo de las rodillas, lo que parece ser más conforme con la atención espontánea del espectador: el punto de equilibrio natural de su acomodación mental.

De hecho, esta práctica del montaje tiene sus orígenes en el cine mudo. Es aproximadamente el papel que juega en *La culpa ajena*, por ejemplo, porque con *Intolerancia*, Griffith introduciría ya esta concepción sintética del montaje que el cine soviético llevaría a sus últimas consecuencias y que es ya utilizado por casi todo el mundo —aunque con menos rigor— al final del cine mudo. Se comprende, por lo demás, que la imagen sonora, mucho menos maleable que la imagen visual, haya llevado el montaje hacia el realismo, eliminando cada vez más tanto el expresionismo plástico como las relaciones simbólicas entre las imágenes.

Así, hacia 1938, los films, de hecho, estaban casi unánimemente planificados según los mismos principios. Cada historia era contada por una sucesión de planos cuyo

número variaba relativamente poco (alrededor de 600). La técnica característica de esta planificación era el campo-contracampo: en un diálogo, por ejemplo, la toma de vistas alternada según la lógica del texto, de uno al otro interlocutor.

Es este tipo de planificación, que sirvió perfectamente a los mejores films de los años 1930 a 1939, el que ha sido puesto en tela de juicio por la planificación en profundidad, utilizada por Orson Welles y William Wyler.

El interés de *Citizen Kane* difícilmente puede ser sobrestimado. Gracias a la profundidad de campo, escenas enteras son tratadas en un único plano, permaneciendo incluso la cámara inmóvil. Los efectos dramáticos, conseguidos anteriormente con el montaje, nacen aquí del desplazamiento de los actores dentro del encuadre escogido de una vez por todas. Es cierto que Orson Welles, al igual que Griffith en el caso del primer plano, no ha «inventado» la profundidad de campo; todos los primitivos del cine lo utilizaban y con razón. El *flou* de la imagen no ha aparecido hasta el montaje. No era sólo una dificultad técnica como consecuencia del empleo de planos muy próximos, sino la consecuencia lógica del montaje, su equivalencia plástica. Si en un momento de la acción el director hace, por ejemplo, como en la planificación antes imaginada, un primer plano de un frutero repleto, es normal que lo aísle en el espacio utilizando también el objetivo. El *flou* de los últimos términos confirma por tanto el efecto del montaje; no pertenece más que accesoriamente al estilo de la fotografía y sí esencialmente al del relato. Ya Jean Renoir lo había comprendido perfectamente cuando escribía en 1938, es decir, después de *La bêle humaine* y *La gran ilusión* y antes de *La règle du jeu*: «Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a hacer una puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla; y cuanto más lo hago, más renuncio a las confrontaciones entre dos actores cuidadosamente colocados delante de la cámara como ante un fotógrafo». Y, en efecto, si se busca un precursor de Orson Welles, no es Louis Lumière o Zecca, sino Renoir. En Renoir la búsqueda de la composición en profundidad corresponde efectivamente a una supresión parcial del montaje, reemplazado por frecuentes panorámicas y entradas en campo. Todo lo cual supone un deseo de respetar la continuidad del espacio dramático y, naturalmente, también su duración.

Resulta evidente, a quien sabe ver, que los planos-secuencia de Welles en *El cuarto mandamiento* no son en absoluto la «grabación» pasiva de una acción fotografiada en un mismo encuadre, sino que, por el contrario, el renunciar a una división del acontecimiento, el renunciar a analizar en el tiempo el área dramática, es una

operación positiva cuyo efecto resulta muy superior al que se hubiera conseguido con la planificación clásica.

Basta comparar dos fotogramas realizados con la técnica de la profundidad de campo, uno de 1910 y otro de un film de Welles o de Wyler, para comprender viendo la imagen, incluso separada del film, que su función es completamente distinta. El encuadre de 1910 se identifica prácticamente con el cuarto muro ausente del escenario teatral o, al menos en exteriores, con el mejor punto de vista sobre la acción, mientras que el decorado, la iluminación y el ángulo dan a la segunda puesta en escena una legibilidad diferente. Sobre la superficie de la pantalla, el director y el operador han sabido organizar un tablero dramático en el que ningún detalle está excluido. Pueden encontrarse los ejemplos más claros, si no los más originales, en *La loba*, donde la puesta en escena alcanza un rigor de diagrama (en Welles la sobrecarga barroca hace que el análisis resulte más complejo). La colocación de un objeto con relación a los personajes es tal que el espectador *no puede* escapar a su significación. Significación que el montaje habría detallado con una serie de planos sucesivos.[29]

En otros términos, el plano secuencia del director moderno, realizado con profundidad de campo, no renuncia al montaje — ¿cómo podría hacerlo sin volver a los balbuceos primitivos?—, sino que lo integra en su plástica. La narración de Welles o de Wyler no es menos explícita que la de John Ford, pero tiene sobre este último la ventaja de no renunciar a los efectos particulares que pueden obtenerse de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio. No es efectivamente una cosa indiferente (al menos en una obra que se preocupa del estilo) que un acontecimiento sea analizado por fragmentos o representado en su unidad física. Sería evidentemente absurdo negar los progresos decisivos que el uso del montaje ha aportado al lenguaje de la pantalla, pero también es cierto que han sido obtenidos a costa de otros valores no menos específicamente cinematográficos.

Por esto la profundidad de campo no es una moda de operador como el uso de filtros, o de un determinado estilo en la iluminación, sino una adquisición capital de la puesta en escena: un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico.

Y esto no es sólo un progreso formal. La profundidad de campo bien utilizada no es sólo una manera más económica, más simple y más sutil a la vez, de hacer resaltar una escena; sino que afecta, junto con las estructuras del lenguaje cinematográfico,

a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen, y modifica por tanto el sentido del espectáculo.

Se saldría del propósito de este artículo el analizar las modalidades psicológicas de estas relaciones y sus consecuencias estéticas, pero puede bastar el hacer notar *grosso modo*:

1. Que la profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad. Resulta por tanto justo decir que, independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista.
2. Que implica como consecuencia una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras que en el montaje analítico el espectador tiene que seguir tan sólo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por él lo que hace falta ver, en este otro caso se requiere un mínimum de elección personal. De su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido.
3. De las dos proposiciones precedentes, de orden psicológico, se desprende una tercera que puede calificarse de metafísica.

Al analizar la realidad, el montaje, por su misma naturaleza atribuye un único sentido al acontecimiento dramático. Cabría sin duda otro camino analítico, pero sería ya otro film. En resumen, el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad. La experiencia de Kulechof lo demuestra justamente por reducción al absurdo, al dar cada vez un sentido preciso a un rostro cuya ambigüedad autoriza estas tres interpretaciones sucesivamente exclusivas.

La profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, si no como una necesidad (los films de Wyler no tienen prácticamente nada de ambiguos), al menos como una posibilidad. Por eso no es exagerado decir que *Citizen Kane* sólo puede concebirse en profundidad de campo. La incertidumbre en la que se permanece acerca de la clave espiritual y de la interpretación de la historia está desde el principio inscrita en la estructura de la imagen.

Y no es que Welles se prohíba a sí mismo el recurso a los procedimientos expresionistas del montaje, sino que justamente su utilización episódica, entre los «planos-secuencia» en profundidad de campo, les da un sentido nuevo. El montaje

constituía antes la materia misma del cine, el tejido del guión. En *Citizen Kane* un encadenamiento de sobreimpresiones se opone a la continuidad de una escena en una sola toma, y se convierte en otra modalidad, explícitamente abstracta, del relato. El montaje acelerado desvirtuaba el tiempo y el espacio; el de Welles no trata de engañarnos, sino que, por el contrario, nos lo propone como una condensación temporal, equivalente, por ejemplo, al imperfecto castellano o al frecuentativo inglés. Así, el «montaje rápido» y el «montaje de atracciones», las sobreimpresiones que el cine sonoro no había utilizado desde hace diez años, encuentran un nuevo sentido con relación al realismo temporal de un cine sin montaje. Si me he detenido tanto sobre el caso de Orson Welles es porque la fecha de su aparición en el firmamento cinematográfico (1941) señala muy bien el comienzo de un nuevo período, y también porque su caso es el más espectacular y el más significativo, incluso en sus excesos. Pero *Citizen Kane* se inserta en un movimiento de conjunto, en un vasto desplazamiento geológico de los ejes del cine que va confirmando por todas partes esta revolución del lenguaje.

Encontraré una confirmación por distintos caminos en el cine italiano. En *Paisa* y en *Germania, anno zero* de R. Rossellini, y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, el neorrealismo italiano se opone a las formas anteriores del realismo cinematográfico por la renuncia a todo expresionismo y, en particular, por la total ausencia de efectos debidos al montaje. Como en Orson Welles y a pesar de las diferencias de estilo, el neorrealismo tiende a devolver al film el sentido de la ambigüedad de lo real. La preocupación de Rosellini ante el rostro del niño en *Germania, anno zero* es justamente la inversa de la de Kulechof ante el primer plano de Mosjukin. Se trata de conservar su misterio. Que la evolución neorrealista no parezca traducirse en principio como en América, por una revolución en la técnica de la planificación, no debe inducirnos a error. Los medios son diversos, pero se persigue el mismo fin. Los de Rossellini y de Sica son menos espectaculares, pero van también dirigidos a reducir el montaje a la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad. Zavattini sueña con filmar 90 minutos de la vida de un hombre al que no le pasa nada. El más «esteta» de los neorrealistas, Luchino Visconti, mostraba por lo demás tan claramente como Welles la intención fundamental de su estilo en *La térra trema*, un film casi únicamente compuesto de planos-secuencia en los que la preocupación por abrazar la totalidad de la escena se traducía en la profundidad de campo y en unas interminables panorámicas.

Pero sería imposible pasar revista a todas las obras que participan en esta evolución del lenguaje a partir de 1940. Ya es hora de intentar una síntesis de estas reflexiones. Los diez últimos años me parece que señalan un progreso decisivo en el dominio de la expresión cinematográfica. A propósito, hemos evitado hablar a partir de 1930 de la tendencia del cine mudo ilustrada particularmente por Erich von Stroheim, F. W. Murnau, R. Flaherty y Dreyer. Y no porque me haya parecido que se extinguía con el sonido. Porque, bien al contrario, pienso que representa la vena más fecunda del cine llamado mudo, la única que, precisamente porque lo esencial de su estética no estaba ligado al montaje, anunciaba el realismo sonoro como su natural prolongación. Pero también es verdad que el cine sonoro de 1930 a 1940 no le debe casi nada, con la excepción gloriosa y retrospectivamente profética de Jean Renoir, el único cuya puesta en escena se esfuerza, hasta *La règle du jeu*, por encontrar, más allá de las comodidades del montaje, el secreto de un relato cinematográfico capaz de expresarlo todo sin dividir el mundo, de revelarnos el sentido escondido de los seres y de las cosas sin romper su unidad natural.

Tampoco se trata de echar sobre el cine de 1930 a 1940 un descrédito que no resistiría a la evidencia de algunas obras maestras; se trata simplemente de introducir la idea de un progreso dialéctico del que los años cuarenta marcan el gran punto de articulación. Es cierto que el cine sonoro ha lanzado al viento las campanas de una cierta estética del lenguaje cinematográfico, pero sólo de la que más le apartaba de su vocación realista. Del montaje, el cine sonoro había conservado, sin embargo, lo esencial, la descripción discontinua y el análisis dramático del suceso. Había renunciado a la metáfora y al símbolo para esforzarse por la ilusión de la representación objetiva. El expresionismo del montaje había desaparecido casi completamente, pero el realismo relativo en el estilo de la planificación que triunfaba generalmente hacia 1937 implica una limitación congénita de la que no podíamos darnos cuenta porque los asuntos que se trataban le resultaban perfectamente apropiados. Así, la comedia americana, que ha alcanzado su perfección en el marco de una planificación en la que el realismo del tiempo no tenía ningún sentido. Esencialmente lógica, como el vodevil y juego de palabras, perfectamente convencional en su contenido moral y sociológico, la comedia americana salía siempre ganando con el rigor descriptivo y lineal, con los recursos rítmicos de la planificación clásica.

Es sobre todo con la tendencia Stroheim y Murnau, casi totalmente eclipsada de 1930 a 1940, con la que el cine se entronca más o menos conscientemente desde

hace diez años. Pero no se limita a prolongarla, sino que extrae el secreto de una regeneración realista del relato, que se hace capaz de integrar el tiempo real de las cosas, la real duración del suceso, en cuyo lugar la planificación tradicional colocaba insidiosamente un tiempo intelectual y abstracto. Pero lejos de eliminar definitivamente las conquistas del montaje, les da por el contrario una relatividad y un sentido. Es precisamente por relación a un mayor verismo en la imagen como se hace posible un suplemento de abstracción. El repertorio estilístico de un director como Hitchcock, por ejemplo, se extiende en una amplia gama que va desde la potencia del documento bruto a las sobreimpresiones y a los primerísimos planos. Pero los primeros planos de Hitchcock no son los de C. B. de Mille en *La marca*. No son más que una figura de estilo entre otras. Dicho de otra manera, en los tiempos del cine mudo, el montaje *evocaba* lo que el realizador quería decir; en 1938 la planificación *describía*; hoy, en fin, puede decirse que el director *escribe* directamente en cine. La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde dentro la realidad. El cineasta ya no es sólo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista.



Escena del suicidio fallido. Ciudadano Kane.

Capítulo 8
A favor de un cine impuro[30]
Defensa de la adaptación

Al adquirir una cierta perspectiva crítica sobre la producción de los diez o quince últimos años, puede verse en seguida que uno de los fenómenos dominantes en la evolución del cine es la utilización cada vez más matizada del patrimonio literario y teatral.

Sin duda, no es cosa de hoy el que el cine vaya a buscar su material en la novela o el teatro; pero también es cierto que la manera de hacerlo se ha modificado. La adaptación de *El Conde de Montecristo*, de *Los miserables* o de *Los tres mosqueteros* no es del mismo orden que la de la *Symphonie pastorale*, de *Jacques le Fataliste (Les Dames du Bois de Boulogne)* de *Diable au corps* o de *Journal d'un curé de campagne*. Alejandro Dumas o Víctor Hugo no proporcionaron apenas al cineasta más que personajes y aventuras, mientras que la expresión literaria resultaba en gran medida independiente. Javert o d'Artagnan forman ya parte de una mitología extra-literaria, gozan en cierta forma de una existencia autónoma de la que la obra original no es más que una manifestación accidental y casi superflua. Por otra parte, se continúa adaptando novelas, a veces excelentes, pero que es posible considerarlas como guiones cinematográficos muy desarrollados. Hay también unos personajes y una intriga; incluso —y esto supone un grado más— una atmósfera como en Simenon, o un clima poético como en Pierre Véry, que el cineasta toma también al autor de la novela. Pero también aquí podría imaginarse que el libro no ha sido escrito y que el escritor no es más que un guionista particularmente prolijo. Esto es tan cierto que muchas novelas americanas de «serie negra» están ya escritas con vista a una posible adaptación por Hollywood. Todavía hay que señalar que el respeto por la literatura policíaca, cuando presenta una cierta originalidad, se hace cada vez más imperioso; y las libertades para con el autor no se toman sin una cierta conciencia de culpabilidad. Pero cuando Robert Bresson declara, antes de llevar a la pantalla el *Journal d'un curé de campagne*, que su intención es seguir el libro no ya página a página sino frase a frase, se ve con claridad que se trata de otra cosa y que aparecen en juego unos nuevos valores. El cineasta no se contenta ya con plagiar, como lo han hecho en resumidas cuentas antes que él Corneille, La Fontaine o Moliere; se propone transcribir para la pantalla, en una cuasidentidad, una obra de la que reconoce *a priori* su

trascendencia. ¿Y cómo podría ser de otra manera si esta obra revela una forma tan sutil de literatura que los héroes y la significación de sus actos dependen íntimamente del estilo del escritor, si los personajes están encerrados como en un microcosmo cuyas leyes, rigurosamente necesarias, no tienen valor en el exterior; si la novela ha renunciado a la simplificación épica —punto de partida de mitos—, para ser la reunión de sutiles interferencias entre el estilo, la psicología, la moral o la metafísica?

Con el teatro, el sentido de esta evolución es todavía más acusado. Como la novela, la literatura dramática se ha dejado siempre violentar por el cine. Pero ¿quién se atrevería a comparar el *Hamlet* de Laurence Olivier con los plagios retrospectivamente burlescos que el *film d'art* hizo del repertorio de la Comedia Francesa? El fotografiar el teatro ha sido siempre una tentación para el cineasta, ya que es en sí un espectáculo; pero el resultado es de todos conocido. Y con mucha razón —al menos aparentemente— la expresión «teatro filmado» ha llegado a ser el lugar común del oprobio crítico. Por lo menos la novela requiere un cierto margen de creación para pasar de la escritura a la imagen. El teatro, por el contrario, es un falso amigo; sus ilusorias semejanzas con el cine llevan a éste a una vía muerta, lo atraen a la pendiente de todas las facilidades. Cuando, sin embargo, el repertorio dramático de *Boulevard* ha dado origen a algún film aceptable, se debe a que el director se ha tomado con la obra libertades análogas a las que tácitamente se autorizan con la novela, conservando en último extremo tan sólo los personajes y la acción. Pero también aquí el fenómeno es radicalmente distinto, por el contrario, a la corriente actual, que parece proponer como principio inviolable el respeto al carácter teatral del modelo.

Las películas que hemos citado y otras, cuyos títulos irán apareciendo en seguida, son demasiado numerosas y de una calidad muy poco discutible para admitirse como excepciones que confirman la regla. Por el contrario, tales obras jalonan desde hace diez años una de las tendencias más fecundas del cine contemporáneo.

«Esto es cine» proclamaba antaño Georges Altmann sobre la cubierta de un libro consagrado a la glorificación del cine mudo desde *El peregrino* a *La línea general*. ¿Hay que considerar ya como cosas pasadas los dogmas y las esperanzas de la primera crítica cinematográfica que combatió por la autonomía del séptimo arte? El cine, o lo que queda, ¿es hoy incapaz de sobrevivir sin el apoyo de la literatura y del teatro? ¿Está a punto de convertirse en un arte subordinado y dependiente de cualquier arte tradicional?

El problema que se ofrece a nuestra reflexión no es en el fondo tan nuevo: es en principio el de la influencia recíproca de las artes y de la adaptación en general. Si el cine tuviera dos o tres mil años, veríamos sin duda más claramente que tampoco escapa a las leyes comunes de la evolución de las artes. Pero no tiene más que sesenta años y las perspectivas históricas están prodigiosamente reducidas. Lo que habitualmente necesitaría la duración de una o dos civilizaciones cabe aquí en la vida de un hombre. Y todavía no es ésta la principal causa de error, porque esta evolución acelerada no es contemporánea de la de las otras artes. El cine es joven, pero la literatura, el teatro, la música, la pintura son tan viejos como la historia. De la misma manera que la educación de un niño queda determinada por la imitación de los adultos que le rodean, la evolución del cine ha estado necesariamente influida por el ejemplo de las artes consagradas. Su historia desde el principio del siglo será por tanto la resultante de los determinismos específicos a la evolución de todo arte, así como de las influencias ejercidas sobre él por las artes ya evolucionadas. Para acabar de arreglar las cosas este complejo estético resulta todavía agravado por factores sociológicos. El cine se nos manifiesta en efecto como el único arte popular en un tiempo en el que el mismo teatro, arte social por excelencia, no alcanza más que a una minoría privilegiada de la cultura o del capital. Quizá los veinte últimos años del cine contarán en su historia como cinco siglos en literatura: esto es poco para un arte, pero mucho para nuestro sentido crítico. Intentemos por tanto circunscribir el campo de estas reflexiones.

Destaquemos para empezar que la adaptación, considerada más o menos como un recurso vergonzoso por la crítica moderna, es una constante de la historia del arte. Malraux ha mostrado lo que el Renacimiento pictórico debía, en su origen, a la escultura gótica. Giotto pinta en alto-relieve; Miguel Angel ha rechazado voluntariamente los recursos de la pintura al óleo, porque el fresco se adapta más a una pintura escultórica; lo que sin duda, no fue más que una etapa rápidamente superada hacia la liberación de la pintura «pura». Pero ¿se puede decir que Giotto es inferior a Rembrandt? ¿Qué significaría esta jerarquía? ¿Puede negarse que el fresco en altorrelieve no ha sido un paso necesario y por tanto estéticamente justificado? ¿Qué decir también de las miniaturas bizantinas agrandadas en la piedra hasta las dimensiones de un tímpano de catedral? Y para referirnos a la novela, ¿hay que reprochar a la tragedia preclásica la adaptación a la escena de la pastoral o a Mme. de La Fayette lo que debe a la dramaturgia raciniana? Y lo que es cierto en cuanto a la técnica, lo es todavía más con relación a los temas que

circulan libremente a través de las expresiones más variadas. Es un lugar común de la historia literaria hasta el siglo XVIII, en el que comienza a aparecer la noción de plagio. En la Edad Media los grandes temas cristianos se encuentran en el teatro, en la pintura, en las vidrieras, etcétera.

Lo que sin duda nos engaña en el caso del cine es que inversamente de lo que sucede por lo general en un ciclo evolutivo artístico, la adaptación, la imitación, aparentemente, no parecen situarse en su origen. Por el contrario, la autonomía de los medios de expresión, la originalidad de los temas nunca ha sido mayor que en los 25 ó 30 primeros años del cine. Es admisible que un arte que nace haya querido imitar a sus mayores, para después conquistar poco a poco sus leyes y sus propios temas; se comprende mucho menos que ponga una experiencia creciente al servicio de obras ajenas a su genio, como si esta capacidad de invención, de creación específica, estuviera en razón inversa con su poder de expresión. De ahí a considerar esta evolución paradójica como una decadencia no hay más que un paso que casi toda la crítica no ha vacilado en dar al comienzo del cine sonoro.

Pero esto era ignorar las coordenadas esenciales de la historia del cine. Constatar que el cine ha aparecido «después» de la novela o el teatro no significa que vaya tras sus huellas y en su mismo plano. El fenómeno cinematográfico no se ha desarrollado en absoluto en las condiciones sociales en las que subsisten las artes tradicionales. Sería tanto como pretender que la java o el *foxtrot* son herederos de la coreografía clásica. Los primeros cineastas han robado lo necesario del arte cuyo público querían conquistar, es decir, el circo, el teatro de feria y el *music-hall*, que proporcionaron, en particular a los films burlescos, una técnica y unos intérpretes. Es conocida la frase atribuida a Zecca al descubrir a un tal Shakespeare: «¡Pues no ha pifiado cosas este animal!» Zecca y sus compañeros no corrían el riesgo de ser influenciados por una literatura que, al igual que el público al que se dirigían, tampoco ellos leían. En cambio, sí que lo fueron por la literatura popular de la época, a la que se debe, con el sublime *Famtomas* una de las obras maestras de la pantalla. El film recreaba las condiciones de un auténtico y gran arte popular, y no ha desdeñado las formas humildes y despreciadas del teatro de feria y de la novela por entregas. Hubo ciertamente una tentativa de adopción de este niño de los barrios bajos por parte de señores de la Academia y de la Comedia Francesa, pero el fracaso del *film d'art* da suficiente testimonio de lo inútil de esta empresa. Las desgracias de Edipo o del príncipe de Dinamarca eran tan interesantes para el cine que empezaba como «nuestros antepasados los galos» para los negritos de una

escuela primaria en la selva africana. Si nosotros les encontramos hoy interés y encanto, nos pasa lo mismo que con esas interpretaciones paganizadas e ingenuas de la liturgia católica por una tribu salvaje que se ha comido a sus misioneros.

Si los plagios evidentes (similares al pillaje sin rebozo hecho por Hollywood de las técnicas y de los actores del *music-hall* anglosajón) de lo que todavía quedaba en Francia de un teatro popular en las ferias o en los bulevares no ha provocado protestas de los estetas ha sido fundamentalmente porque no existía aún una crítica cinematográfica. También porque los avatares de estas formas de arte, llamadas inferiores, no escandalizan a nadie. Nadie se preocupa de su defensa, a no ser los interesados que tenían más conocimiento de su oficio que de los prejuicios filmológicos.

Cuando el cine se ha lanzado realmente en pos del teatro, ha enlazado —prescindiendo de uno o dos siglos de evolución— con categorías dramáticas casi abandonadas. Los mismos doctos historiadores que lo saben todo acerca de la farsa en el siglo XVI, ¿son conscientes de su vitalidad entre 1910 y 1914 en los estudios de Pathé y Gaumont y bajo la férula de Mack Sennett?

No sería muy difícil hacer la misma demostración con la novela. El film de episodios, que adapta la técnica popular del folletín, redescubre sus viejas estructuras. Yo lo he sentido personalmente, volviendo a ver *Les vampires*, de Feuillade, en una de las sesiones organizadas por Henri Langlois, el simpático director de la cinemateca francesa. Aquella tarde, sólo funcionaba una de las dos máquinas de proyección. Además, la copia presentada no tenía subtítulos y yo pienso que ni el mismo Feuillade hubiera localizado a sus asesinos. Se hacían apuestas para adivinar quiénes eran los buenos y los malos. A quien se tomaba por un bandido, resultaba una de las víctimas en la bobina siguiente. Además, la luz que volvía a iluminar la sala cada diez minutos para hacer el cambio de rollo multiplicaba los episodios. Presentada de esta manera, la obra maestra de Feuillade descubría de manera deslumbrante el principio estético de su encanto. Cada interrupción levantaba un «ah» de decepción y cada comienzo un suspiro de alivio. Esta historia, de la que el público no entendía nada, se imponía a su atención y a su deseo por la sola y pura exigencia del relato. No se trataba de una acción preexistente, arbitrariamente dividida en entreactos, sino de una creación indebidamente interrumpida, una fuente inagotable cuyo chorro hubiera detenido una mano misteriosa.

De ahí el insoportable malestar provocado por el «continuará en el próximo número» y la espera ansiosa, no sólo de los próximos acontecimientos, sino del desarrollo del relato, de la continuidad de una creación interrumpida. El mismo Feuillade no procedía de otra manera para hacer sus films. Ignorando siempre lo que sucedería después, rodaba sobre la marcha, de acuerdo con la inspiración matutina, el episodio siguiente. El autor y el espectador estaban en la misma situación: la del rey y Sherezade; la renovada oscuridad en la sala de cine era la misma de *Las mil y una noches*. El «continuará» del verdadero folletín, como del viejo film en episodios, no era por consiguiente una servidumbre exterior a la historia. Si Sherezade lo hubiera contado todo de una vez, el rey, tan cruel como el público, la hubiera hecho ejecutar al amanecer. Tanto el uno como el otro tienen necesidad de sentir el poder del encantamiento gracias a su interrupción, de saborear la deliciosa espera del cuento; así la vida cotidiana no es más que la solución de continuidad del ensueño.

Puede verse por tanto que la pretendida pureza original de los primitivos del cine apenas resiste el análisis. El sonoro no significa el umbral de un paraíso perdido más allá del cual la musa del séptimo arte, advirtiendo su desnudez, hubiera comenzado a vestirse con harapos robados. El cine no ha escapado a la ley común: la ha padecido a su manera, la única posible, en su coyuntura técnica y sociológica.

Pero también entendemos que no basta con haber probado que la mayor parte de los films primitivos no eran más que copias para justificar sin más las formas actuales de la adaptación. Descabalgado de su posición habitual, el defensor del «cine puro» podrá sostener todavía que el intercambio entre las artes es mucho más fácil si se hace al nivel de las formas primitivas. Es posible que la farsa deba al cine una nueva juventud, pero es que su eficacia era sobre todo visual y ha sido además gracias a ella y después gracias al *music-hall* como se ha perpetuado la antiquísima tradición del mimo. Cuanto más se avanza en la historia y en la jerarquía de los géneros, más se acentúan las diferencias, como en la evolución animal los extremos de las ramificaciones que proceden de un tronco común. La polivalencia original ha desarrollado sus virtualidades y éstas se hallan ya ligadas a formas demasiado sutiles y complejas para que pueda atentarse contra ellas sin comprometer toda la obra. Giotto puede pintar en alto-relieve bajo la influencia directa de la escultura arquitectónica, pero Rafael y Vinci se oponen ya a Miguel Angel para hacer de la pintura un arte radicalmente autónomo.

No es seguro que esta objeción resistiera incólume una discusión detallada ni está claro que unas formas evolucionadas no continúen influyéndose mutuamente, pero es cierto que la Historia del Arte evoluciona en el sentido de la autonomía y de la especificidad. El concepto de arte puro (poesía pura, pintura pura, etc.) no carece de sentido; se refiere a una realidad estética tan difícil de definir como de rechazar. En todo caso, si una cierta mezcla de artes como de géneros sigue siendo posible, no se desprende de ahí que toda mezcla sea feliz. Hay cruces fecundos y que suman las cualidades de los progenitores; hay también híbridos seductores pero estériles y hay finalmente uniones monstruosas que no engendran más que quimeras. Renunciemos por tanto a invocar los precedentes del origen del cine, y volvamos al problema tal como parece que hoy se plantea.

Si la crítica lamenta con tanta frecuencia los plagios que el cine hace a la literatura, la existencia de una influencia inversa es aceptada como algo tan legítimo como evidente. Es casi un lugar común afirmar que la novela contemporánea y especialmente la americana ha padecido la influencia del cine. Dejemos a un lado los libros en los que la copia directa es voluntariamente visible y por tanto menos significativa, como *Loin de Rueil*, de Raymorid Queneau. El problema está en saber si el arte de Dos Passos, Caldwell, Hemingway o Malraux procede de la técnica cinematográfica. A decir verdad nos parece que no. Sin duda —no podría ser de otra manera— los nuevos modos de percepción impuestos por la pantalla, las maneras de ver, como el primer plano, las estructuras del relato, como el montaje, han ayudado al novelista a renovar sus accesorios técnicos. Pero en la misma medida en que se confiesan las referencias cinematográficas, como en Dos Passos, se hacen por ese mismo motivo rechazables: se añaden simplemente al repertorio de procedimientos con el que el escritor construye su universo particular. Incluso si se admite que el cine ha influido en la novela con el peso de su gravitación estética, la acción del nuevo arte no ha sobrepasado sin duda la que ha podido ejercer el teatro sobre la literatura en el último siglo, por ejemplo. Probablemente es una ley constante la de la influencia del arte más próximo. Es cierto que en un Graham Greene podría creerse en la existencia de semejanzas irrecusables. Pero mirándolo más de cerca se advierte que la pretendida técnica cinematográfica de Greene (no olvidemos que ha sido varios años crítico de cine) es en realidad la que el cine no emplea. Por esto es frecuente preguntarse, cuando se «visualiza» el estilo del novelista, por qué los cineastas se privan tontamente de una técnica que les vendría tan bien. La originalidad de un film como *L'espoir*, de Malraux, estriba en

mostrarnos lo que sería el cine que se inspirara en novelas… «influidas» por el cine. ¿Qué podemos concluir? Que hace falta más bien invertir la proposición habitual e interrogarse sobre la influencia de la literatura moderna en los cineastas.

¿Qué se entiende en efecto por «cine» en el problema crítico que nos interesa? Si es un modo de expresión por representación realista, por simple registro de imágenes; una pura visión exterior oponiéndose a las posibilidades de introspección o de análisis novelesco clásico, entonces hay que señalar que los novelistas anglosajones habían encontrado ya en el «behaviorismo» las justificaciones psicológicas de una tal técnica. Pero en tal caso la crítica literaria prejuzga imprudentemente lo que es el cine a partir de una definición muy superficial de su realidad. Del hecho de que su materia prima sea la fotografía no se sigue que el séptimo arte esté esencialmente llamado a la dialéctica de las apariencias y a la psicología del comportamiento. Si bien es cierto que apenas puede aprehender su objeto como no sea desde el exterior, tiene mil maneras de actuar sobre su apariencia para eliminar todo equívoco y convertirla en signo de una única y sola realidad interior. A decir verdad, las imágenes de la pantalla están implícitamente conformes en su inmensa mayoría con la psicología de la novela de análisis o del teatro clásico. Suponen, de acuerdo con el sentido común, una relación de causalidad necesaria y sin ambigüedades entre los sentimientos y sus manifestaciones; postulan que todo reside en la conciencia y que la conciencia puede ser conocida.

Si se entiende, de una manera ya más sutil, por «cinema» las técnicas de narración emparentadas con el montaje y el cambio de plano, las mismas consideraciones siguen siendo válidas. Una novela de Dos Passos o de Malraux no se opone menos a los films a que estamos acostumbrados que a Fromentin o a Paul Bourget. En realidad, la época de la novela americana no es tanto la del cine como la de una cierta visión del mundo, visión informada sin duda por las relaciones del hombre con la civilización técnica, pero de la que el cine mismo, fruto de esta civilización, ha sufrido menos la influencia que la novela, a pesar de las justificaciones que el cineasta haya podido proporcionar al novelista.

Por lo demás, cuando ha recurrido a la novela, el cine no se ha inspirado frecuentemente, como parecería lógico, en las obras en las que algunos quieren ver su previa influencia, sino en la literatura de tipo Victoriano en Hollywood y en Francia, en la de Henry Bordeaux y Pierre Benoit. Más aún, cuando un cineasta americano elige por excepción una obra de Hemingway, como *Por quién doblan*

las campanas, es para tratarla de hecho en un estilo convencional que serviría también para cualquier novela de aventuras.

Todo sucede como si el cine llevase un retraso de cincuenta años sobre la novela. Si se afirma una influencia del primero sobre la segunda, entonces hace falta suponer la referencia a una imagen virtual que sólo existe ante la lupa del crítico y con relación a su particular punto de vista. Sería la influencia de un cine que no existe, del cine ideal que haría el novelista… si fuera cineasta; de un arte imaginario que esperamos todavía.

Y, desde luego, esta hipótesis no es tan absurda. Retengámosla al menos como esos valores imaginarios que se eliminan en seguida de la ecuación que han ayudado a resolver. Si la influencia del cine sobre la novela moderna ha podido ilusionar a algunos buenos espíritus críticos, es porque en efecto el novelista utiliza hoy técnicas de narración, porque adopta una manera de valorizar los hechos cuyas afinidades con los medios de expresión del cine son ciertas (bien porque las hayan tomado directamente, bien, como nos parece más lógico, porque se trate de una especie de convergencia estética que polariza simultáneamente varias formas de expresión contemporáneas). Pero en este proceso de influencias o de correspondencias, es la novela la que ha ido más lejos en la lógica del estilo. Es ella quien ha sacado el partido más sutil de la técnica del montaje, por ejemplo, y del trastrocamiento de la cronología: ha sido sobre todo ella quien ha sabido levantar hasta una auténtica significación metafísica el efecto de un objetivismo inhumano y casi mineral. ¿Qué cámara ha permanecido tan exterior a su objeto como la conciencia del héroe de *El extranjero*, de Albert Camus? En realidad, no sabemos si *Manhattan Transfer* o *La condición humana* hubieran sido muy diferentes sin el cine, pero estamos seguros en cambio de que *Thomas Garner* y *Citizen Kane* no hubieran sido concebidos jamás sin James Joyce y Dos Passos. Asistimos, en la primera línea de la vanguardia cinematográfica, a la multiplicación de los films que tienen la audacia de inspirarse en un estilo novelesco, que podría calificarse de ultra-cinematográfico. En esta perspectiva la confesión del plagio no tiene más que una importancia secundaria. La mayor parte de los films que acuden ahora a nuestra memoria no son adaptaciones de novelas, pero ciertos episodios de *Paisa* deben más a Hemingway (los pantanos) o a Saroyan (Nápoles) que el *For whom the bells tolls*, de Sam Wood, al original. En cambio, el film de Malraux es el equivalente riguroso de algunos episodios de *L'espoir* y los mejores films ingleses recientes son adaptaciones de Graham Greene. La más satisfactoria es, a nuestro

juicio, esa película, rodada modestamente según *Brighton, parque de atracciones* y que ha pasado casi inadvertida, mientras que John Ford perpetraba una suntuosa traición de *El poder y la gloria*. Sepamos ver por tanto lo que los mejores films contemporáneos deben a los novelistas modernos incluida, sería fácil demostrarlo, *Ladrón de bicicletas*. Por tanto, lejos de nosotros el escandalizarnos de las adaptaciones; sepamos ver si no una garantía absoluta, al menos un posible factor del progreso del cine.

Quizá se objete que esto puede aceptarse en el caso de las novelas modernas, y si es que el cine recobra centuplicado el bien que les ha hecho; pero, ¿cómo puede aplicarse este razonamiento al cineasta que pretende inspirarse en Gide o Stendhal? ¿Por qué no en Proust o en Mme. de La Fayette?

¿Y por qué no, en efecto? Jacques Bourgeois ha analizado brillantemente en un artículo de la *Revue du Cinema* las afinidades de *En busca del tiempo perdido* con los medios de expresión cinematográficos. En realidad, los verdaderos obstáculos a superar en la hipótesis de tales adaptaciones no son de orden estético; no se refieren al cine como arte, sino como hecho sociológico y como industria. El drama de la adaptación es el de la vulgarización. En un cartel publicitario de provincia se leía esta definición del film *La Chartreuse de Parme*: «Según la célebre novela de capa y espada». La verdad brota a veces de la boca de industriales del cine que no han leído a Stendhal. ¿Habrá que condenar por eso el film de Christian Jaque? Sí, en la medida en que ha traicionado lo esencial de la obra y aunque creamos que esta traición no ha sido fatal. No, si consideramos antes que esta adaptación es de una calidad superior al nivel medio de la producción y que además, a fin de cuentas, constituye una introducción seductora a la obra de Stendhal, a la que sin duda habrá proporcionado nuevos lectores. Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente, la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura.

Queda el cine. Y pienso que en efecto hay razón para afligirse por la forma con que demasiado a menudo se emplea el capital literario, pero, más que por respeto a la literatura, porque el cineasta saldría ganando mucho si buscara una mayor fidelidad. La novela, que ha evolucionado más y se dirige a un público relativamente cultivado y exigente, propone al cine unos personajes más complejos y, en las relaciones entre fondo y forma, un rigor y una sutileza a los que la pantalla no está habituada. Es evidente que si la materia sobre la que trabajan guionistas y directores es *a priori* de una calidad intelectual muy superior a la medida cinematográfica, dos usos son posibles: o bien esta diferencia de nivel y el prestigio artístico de la obra original sirven simplemente como marchamo del film, de contingente de ideas y de etiqueta de calidad —es el caso de *Carmen*, de *La Chartreuse de Parme* o de *El idiota*—, o bien los cineastas se esfuerzan honestamente por hallar una equivalencia integral, intentan al menos no sólo inspirarse en el libro, no sólo adaptarlo, sino traducirlo a la pantalla, y surgen films como *La symphonie pastorale, Le diable au corps, El ídolo caído o Le Journal d'un curé de campagne*. No tiremos la piedra a esos imagineros que «adaptan» simplificando. Su traición, lo hemos dicho, es relativa y la literatura no pierde nada. Pero son los segundos, evidentemente, quienes traen la esperanza al cine. Cuando se abren las compuertas de una esclusa, el nuevo nivel de agua que se establece es muy poco más elevado que el del canal. Cuando se rueda *Madame Bovary* en Hollywood, por grande que sea la diferencia de nivel estético entre el film medio americano y la obra de Flaubert, el resultado es un film americano estándar que después de todo no tiene más que el inconveniente de llamarse *Madame Bovary*. Y no puede ser de otra manera si se compara la obra literaria con la enorme y poderosa masa de la industria cinematográfica: es el cine quien lo nivela todo. Cuando, por el contrario, gracias a una serie de felices circunstancias, el cineasta puede proponerse tratar el libro de manera distinta a como se hace con un guión de serie, entonces sucede como si todo el cine se elevara hacia la literatura. Es la *Madame Bovary* de Jean Renoir o *Une partie de campagne*. Es cierto que estos ejemplos no son muy buenos, no a causa de la calidad de los films, sino precisamente porque la fidelidad de Renoir se refiere más al espíritu que a la letra de la obra. Lo que nos sorprende de ella es que sea compatible con una soberana independencia. Pero es que Renoir tiene la justificación de que es un genio real tan grande como Flaubert o Maupassant. El fenómeno al que asistimos entonces es comparable al de la traducción de Edgar A. Poe por Baudelaire.

Seguramente sería preferible que todos los directores tuvieran genio; puede pensarse que en ese caso no habría ya problemas de adaptación. ¡Ya es demasiada suerte que el crítico pueda contar algunas veces con su talento! Esto basta para nuestra tesis. No está prohibido soñar lo que hubiera sido *Le diable au corps*, rodado por Jean Vigo, pero felicitémonos por lo menos de la adaptación hecha por Claude Autant-Lara. La fidelidad a la obra de Radiguet no sólo ha obligado a los guionistas a proponernos personajes interesantes, relativamente complejos, sino que les ha incitado a romper algunas convenciones morales del espectáculo cinematográfico, a aceptar riesgos (sabiamente calculados, pero, ¿quién se lo reprocharía?) a costa de los prejuicios del público. Esta película ha ampliado el horizonte intelectual y moral del espectador y ha preparado el camino a otros films de calidad. Pero no es eso todo; es además falso presentar la fidelidad como una servidumbre necesariamente negativa a leyes estéticas extrañas. Sin duda, la novela tiene sus medios propios, su materia es el lenguaje, no la imagen; su acción confidencial sobre el lector aislado no es la misma que la del film sobre el público de las salas oscuras. Pero precisamente, las diferencias en las estructuras estéticas hacen todavía más delicada la búsqueda de las equivalencias y requieren por tanto mucha más imaginación y capacidad de invención por parte del cineasta que quiere realmente obtener una semejanza. Puede afirmarse que, en el dominio del lenguaje y del estilo, la creación cinematográfica es directamente proporcional a la fidelidad. Debido precisamente a las mismas razones que hacen que la traducción palabra por palabra no sirva para nada, y que la traducción demasiado libre nos parezca condenable, la buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituirnos lo esencial de la letra y del espíritu. Es cosa sabida hasta qué punto una buena traducción exige una íntima posesión de la lengua y de su genio propio. Puede considerarse por ejemplo como algo específicamente literario el efecto estilístico de los famosos pretéritos indefinidos de André Gide, y pensar que son precisamente esas sutilezas las que el cine no podría traducir. Sin embargo, no se puede asegurar que Delanoy, en *La symphonie pastorale*, no haya encontrado el equivalente con su puesta en escena: la nieve siempre presente, cargada de un simbolismo sutil y polivalente que modifica insidiosamente la acción, dándole de alguna manera un coeficiente moral permanente cuyo valor no es quizá demasiado diferente del que el escritor buscaba con el uso adecuado de los tiempos. Sin embargo, la idea de rodear con nieve esta aventura espiritual, de ignorar sistemáticamente el aspecto estival del paisaje, es un hallazgo específicamente cinematográfico, al que ha

llegado el director gracias a una feliz inteligencia del texto. El ejemplo de Bresson en *Le Journal d'un curé de campagne* resulta aún más demostrativo: su adaptación alcanza una fidelidad vertiginosa gracias a un respeto que no cesa de ser creador. Albert Béguin ha hecho notar muy justamente que la violencia característica de Bernanos no podía tener el mismo valor en cierta manera desvalorizada; que resulta a la vez provocativa y convencional. La verdadera fidelidad al tono del novelista exigía por tanto una especie de inversión de la violencia del texto. La verdadera equivalencia de la hipérbole bressoniana se encuentra en la elipse y la atenuación de la puesta en escena de Robert Bresson.

Cuanto más importantes y decisivas son las cualidades literarias de la obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor talento creador que reconstruya según un nuevo equilibrio, no idéntico pero equivalente al antiguo. Considerar la adaptación de novelas como un ejercicio para perezosos en el que el verdadero cine, el «cine puro», no tendría nada que ganar, es un contrasentido crítico desmentido por todas las adaptaciones valiosas. Son precisamente los que menos se preocupan de la fidelidad, en nombre de unas pretendidas exigencias de la pantalla, quienes traicionan a la vez a la literatura y al cine.

Pero la demostración más convincente de esta paradoja ha sido elaborada desde hace algunos años por toda la serie de adaptaciones teatrales que han venido a probar, a pesar de la variedad de sus orígenes y de sus estilos, la relatividad del antiguo prejuicio crítico contra el «teatro filmado». Sin analizar de momento las razones estéticas de esta evolución, baste con constatar que está estrechamente ligada a un decisivo progreso en el lenguaje de la pantalla.

La eficaz fidelidad de un Cocteau o de un Wyler con toda seguridad no es debida a una regresión, sino, por el contrario, a un desarrollo de la inteligencia cinematográfica. Tanto si, como en el caso del autor de *Parents terribles*, se debe a la movilidad extraordinariamente perspicaz de la cámara o si, como en el caso de Wyler, surge del ascetismo de la planificación, de la desnudez de la fotografía, de la utilización del plano fijo y de la profundidad de campo, el éxito procede siempre de una maestría excepcional; más aún, de una inventiva en la expresión que es todo lo contrario de un registro pasivo del hecho teatral. Para respetar el teatro no basta con fotografiarlo. «Hacer teatro» de manera válida es más difícil que «hacer cine», cosa a la que hasta ese momento se habían dedicado la mayor parte de los adaptadores. Hay cien veces más cine, y del mejor, en un plano fijo de *La loba* o de *Macbeth*, que en todos esos *travellings* al aire libre, en todos esos decorados

naturales, en todos esos exotismos geográficos con los que la pantalla ha pretendido hasta ahora vanamente hacernos olvidar la escena. Lejos de pensar que la conquista del repertorio teatral por el cine sea un signo de madurez. Porque adaptar, por fin, ya no es traicionar, sino respetar. Una comparación que puede servirnos en el orden material es ésta: hacía falta para llegar a esta alta fidelidad estética, que la expresión cinematográfica hiciera progresos comparables a los de la óptica. Hay tanta distancia de un *film d'art* a *Hamlet* como del primitivo condensador de la linterna mágica al complejo juego de lentes en el moderno objetivo. Su complicación no tiene sin embargo otro objeto que compensar las deformaciones, las aberraciones, las difracciones, los reflejos de que el cristal es responsable; es decir, conseguir que la cámara oscura sea lo más *objetiva* posible. La trasposición de una obra teatral a la pantalla requiere en el plano estético una ciencia de la fidelidad comparable a la del operador en el resultado final de la fotografía. Supone el término de un progreso y el principio de un renacimiento. Si el cine es hoy capaz de situarse eficazmente en el dominio novelesco o teatral, es porque ha llegado a sentirse lo bastante seguro de sí mismo y señor de sus medios como para desaparecer delante de su objeto. Es que por fin puede pretender una fidelidad que no sea ya una ilusoria fidelidad de calcomanía; y eso gracias a la íntima intelección de sus propias estructuras estéticas, condición previa y necesaria para respetar las obras que acomete. De esta forma la multiplicación de las adaptaciones de obras literarias muy alejadas del cine no deben inquietar a la crítica que se preocupa por la pureza del séptimo arte: son, por el contrario, la prueba de su progreso.

«Pero, en fin, dirán todavía los nostálgicos del Cine con mayúscula, independiente, específico, autónomo, puro de todo compromiso, ¿por qué poner tanto arte al servicio de una causa que no lo necesita, para qué adaptar novelas cuando puede leerse el libro y para qué adaptar *Fedra*, cuando basta con ir a la Comedia Francesa? Por muy satisfactorias que sean las adaptaciones, usted no mantendrá que son superiores al original, ni sobre todo, que puedan compararse con un film de idéntica calidad artística sobre un tema específicamente cinematográfico. Usted dice: *Le diable au corps*, *El ídolo caído*, *Les parents terribles*, *Hamlet*, bien; pero yo le opongo *La quimera del oro*, *El acorazado Potemkin*, *La culpa ajena*, *Scarface*, *La diligencia* o el mismo *Citizen Kane*, otras tantas obras maestras que no existirían sin el cine y que suponen una aportación irremplazable al patrimonio del arte. Incluso si las mejores adaptaciones no son una ingenua traición o una indigna prostitución se trata, en todo caso, de un talento que se pierde. Eso que usted llama

progreso, a la larga sólo puede esterilizar el cine reduciéndolo a un subproducto de la literatura, Dad al teatro y a la novela lo que les corresponde, y al cine lo que nunca podrá dejar de ser suyo».

Esta última objeción sería teóricamente válida si no olvidara la relatividad histórica, que hay que tener muy en cuenta en un arte en plena evolución. Es cierto que, partiendo de una misma calidad, es preferible un guión original a una adaptación. Nadie lo pone en duda. Si Charles Chaplin es el «Molière del cine», jamás sacrificaríamos *Monsieur Verdoux* a una adaptación de *El misántropo*. Confiemos, por tanto, en tener lo más frecuentemente posible películas como *Le jour se lève, La règle du jeu* o *Los mejores años de nuestra vida*. Pero éstos son deseos platónicos y consideraciones espirituales que no cambian en absoluto la evolución del cine. Si éste recurre cada vez más a la literatura (también a la pintura y al periodismo) se trata de un hecho que no nos queda más remedio que constatar e intentar comprender, porque con toda probabilidad no podremos nada contra él. En una tal coyuntura, si el hecho no crea absolutamente el derecho, al menos exige del crítico un prejuicio favorable. Otra vez más no nos dejemos engañar aquí por la analogía con las otras artes, sobre todo en aquellas cuya evolución hacia un uso individualista ha hecho casi independientes del consumidor. Lautréamont o Van Gogh han podido crear, incomprendidos o ignorados por su época. El cine no puede existir sin un mínimo (y este mínimo es inmenso) de espectadores inmediatos, su audacia es válida sólo en cuanto es posible admitir que el espectador se equivoque sobre lo que debería gustarle, y lo que ahora no le gusta llegue a gustarle un día. La única posible semejanza contemporánea con el cine habría que buscarla en la arquitectura, porque una casa sólo tiene sentido si es habitable. El cine también es un arte funcional. Desde otro sistema de coordenadas, habría que decir del cine que su existencia precede a su esencia. Es de esta existencia de donde la crítica tiene que partir, incluso en sus extrapolaciones más arriesgadas. Como en historia, y más o menos con las mismas reservas, la constatación de un cambio sobrepasa la realidad y plantea ya un juicio de valor. Es esto lo que no han querido admitir quienes han maldecido el cine sonoro en su origen, cuando ya tenía sobre el cine mudo la incomparable ventaja de haberlo reemplazado.

Incluso si este pragmatismo crítico no parece al lector suficientemente fundado, admitirá al menos que justifica la humildad y la prudencia metódica ante todo signo de evolución del cine: ellas pueden bastar para introducir el intento de explicación con el que quisiéramos concluir este ensayo.

Las obras maestras que suelen citarse habitualmente para dar un ejemplo de cine verdadero —ese cine que nada debe al teatro o a la literatura porque habría sabido descubrir unos temas y un lenguaje específico— son probablemente tan admirables como inimitables. Si el cine soviético no nos da ya el equivalente del *Acorazado Potemkin*, ni Hollywood de *Aurora, Aleluya*, de *Scarface*, de *New York-Miami* o incluso *La diligencia*, no se debe a que las nuevas generaciones de directores sean inferiores a las antiguas (entre otras cosas porque se trata en buena parte de los mismos hombres). Tampoco creo que se pueda atribuir a que los factores económicos o políticos de la producción esterilicen su inspiración. Sino más bien que el genio y el talento son fenómenos relativos que sólo se desarrollan con referencia a una coyuntura histórica. Sería muy fácil explicar el fracaso teatral de Voltaire diciendo que no tenía temperamento trágico, "cuando en realidad era su siglo quien no lo tenía. Intentar la prolongación de la tragedia raciniana era una empresa incongruente, opuesta a la naturaleza de las cosas. Preguntarse lo que hubiera escrito el autor de *Fedra* en 1740 no tiene ningún sentido, porque a quien nosotros llamamos Racine no es un hombre que responde a esta identidad, sino «el-poeta-que-ha-escrito-Fedra». Ráeme sin *Fedra* es un anónimo o una quimera. De la misma manera resulta vano lamentarse de que no tengamos hoy ningún Marck Sennett para continuar la gran tradición cómica. El genio de Mack Sennett ha muerto antes de él y algunos de sus discípulos están todavía vivos: Harold Lloyd y Buster Keaton, por ejemplo, cuyas raras apariciones desde hace quince años han resultado exhibiciones penosas en las que nada subsistía del encanto de antaño. Únicamente Chaplin, y porque su genio era verdaderamente excepcional, ha sabido atravesar un tercio de siglo de cine. ¡Pero al precio de qué avatares, de qué total renovación de su arte, de su estilo e incluso de su personaje! Constatamos aquí con luminosa evidencia esta extraña aceleración de la duración estética que caracteriza al cine. Un escritor puede repetirse en el fondo y en la forma durante medio siglo. El talento de un cineasta, si no sabe evolucionar con su arte, no dura apenas más de uno o dos lustros. Por esto, el genio, menos flexible y consciente que el talento, tiene a menudo fallos extraordinarios: los de Stroheim, Abel Gance, Pudovkin.

Ciertamente, las causas de estos desacuerdos profundos entre un artista y su arte —que envejecen brutalmente a un genio o lo reducen a una «suma» de manías y megalomanías inútiles— son múltiples y no vamos a analizarlas aquí. Pero quisiéramos detenernos ante una que sirve más directamente a nuestro propósito.

Hasta más o menos el año 1938, el cine (en blanco y negro) ha vivido un progreso constante. Progreso técnico en primer lugar (iluminación artificial, emulsión pancromática, *travelling y*, sonido) y, como consecuencia, enriquecimiento de los medios de expresión (primer plano, montaje, montaje paralelo, montaje rápido, elipsis, posibilidad de recuadrar, etc.). Paralelamente a esta rápida evolución del lenguaje, y en una estrecha interdependencia, los cineastas descubrían los temas originales a los que el nuevo arte iba dando cuerpo. La expresión «¡esto es cine!» no designa más que el fenómeno que ha dominado los treinta primeros años del film como arte: el maravilloso acuerdo entre una técnica nueva y un mensaje desconocido. Este fenómeno ha tomado formas múltiples: la estrella, la revalorización y un renacimiento de la epopeya, de la *commedia del arte*, etc. Pero era estrechamente tributario del progreso técnico; era la novedad de la expresión lo que abría el paso a nuevos temas. Durante treinta años la historia de la técnica cinematográfica (entendida en un sentido amplio) se confundió prácticamente con la de los guiones. Los grandes realizadores son en principio creadores de formas o, si se prefiere, retóricos. Esto no significa que fueran mantenedores del arte por el arte, sino solamente que en la dialéctica de la forma y el fondo, la primera resultaba entonces determinante, de la misma manera que la perspectiva o el óleo han transformado el universo pictórico.

La distancia que permiten diez o quince años nos basta para discernir los signos evidentes del envejecimiento de lo que fue el patrimonio del arte cinematográfico. Hemos señalado la rápida muerte de algunos géneros —incluso mayores— como el burlesco; pero el ejemplo más característico es el de la *vedette*. Ciertos actores mantienen siempre el favor comercial del público, pero esta admiración no tiene nada en común con el fenómeno de sociología sacralizada en la que los Rodolfo Valentino o las Greta Garbo fueron ídolos dorados.

Todo sucede por tanto como si la temática del cine hubiera agotado lo que podía esperar de la técnica. Ya no basta con inventar el montaje rápido o un cambio de estilo fotográfico para conmover. El cine ha entrado insensiblemente en la edad del argumento; entendámonos, en una reinversión de las relaciones entre el fondo y la forma. No porque ésta se haga diferente, todo lo contrario —nunca ha estado tan rigurosamente determinada por la materia ni ha sido más necesaria, más sutil—, sino porque toda esta ciencia tiende a la desaparición, a la transparencia, delante de un asunto que hoy somos capaces de apreciar en sí mismo, y sobre el que nos hacemos cada vez más exigentes. Como esos ríos que han cavado definitivamente

su lecho y no tienen ya más que la fuerza necesaria para llevar sus aguas hasta el mar sin arrancar un grano de arena de sus orillas, el cine se aproxima a su perfil de equilibrio. Se han terminado los tiempos en que bastaba hacer «cine» para adquirir la consideración de séptimo arte. Mientras el color o el relieve no devuelvan provisionalmente la primacía a la forma y creen un nuevo ciclo de erosión estética, el cine no puede conquistar nada más en superficie. Le queda el regar sus orillas, insinuarse entre las artes en las que ha trazado tan rápidamente sus canales, atacarlas insidiosamente, filtrarse en el subsuelo para perforar galerías invisibles. Llegará quizá el tiempo de los resurgimientos, es decir, de un cine nuevamente independiente de la novela y del teatro. Pero quizá porque las novelas estarán directamente escritas en cine. Mientras espera que la dialéctica de la historia del arte le devuelva esta deseable e hipotética autonomía, el cine asimila el formidable capital de asuntos elaborados, amasados a su alrededor por las artes ribereñas a lo largo de los siglos. Se las apropia porque las necesita y porque nosotros sentimos el deseo de reencontrarlas a través suyo.

Haciéndolo, no las sustituye, sino todo lo contrario. El éxito del teatro sirve al teatro, como la adaptación de la novela sirve a la literatura. *Hamlet* en la pantalla no hace más que aumentar el público de Shakespeare, un público que en parte al menos descubrirá el gusto de ir a escucharlo en la escena. *Le Journal d'un curé de campagne*, visto por Robert Bresson, ha multiplicado por diez los lectores de Bernanos. En realidad, no hay en absoluto competencia ni sustitución, sino presencia de una nueva dimensión que las artes han perdido poco a poco desde el Renacimiento: la del público.

¿Quién podrá lamentarse?



La Chartreuse de Parme de Renée Faure.

Capítulo 9
«El diario de un cura rural» y La estilística de Robert Bresson [31]

Si *Le Journal d'un curé de campagne* se impone como obra maestra con una evidencia casi física, si conmueve tanto al «crítico» como a muchos espectadores normales, es, en primer lugar, porque llega a la sensibilidad —bajo la elevada forma, sin duda, de una sensibilidad completamente espiritual—, pero tocando a fin de cuentas más al corazón que a la inteligencia. El fracaso momentáneo de *Les Dames du Bois de Boulogne* procede de una relación contraria. Esta obra no nos conmueve mientras no hallamos, si no desentrañado, sí al menos captado la inteligencia de su planteamiento y descubierto la regla del juego. Pero si el éxito del *Journal* se impone totalmente, el sistema estético que lo sostiene y lo justifica es por lo menos el más paradójico, si no el más complejo, que el cine sonoro nos ha proporcionado. De ahí el *leitmotiv* de los críticos que, aun sin comprenderlo, defienden el film; sus calificativos «increíble», «paradójico», «éxito sin parangón e inimitable»…, implican casi siempre una renuncia a la explicación y un acudir a la justificación pura y simple del golpe de genio. Pero también es cierto que entre aquellos cuyas preferencias estéticas están emparentadas con las de Bresson y que podrían incluirse de antemano entre sus aliados, encontramos una decepción profunda, por cuanto sin duda esperaban otras audacias. Molestos primero; irritados después por la conciencia de lo que el director no había hecho, demasiado cerca de él para rectificar sobre la marcha su juicio, demasiado preocupados de su estilo para reencontrar la virginidad intelectual que hubiera dejado el campo libre a la emoción, ni le han comprendido ni le han admirado. En resumen, de los dos extremos de la crítica, los que estaban menos preparados para entender el *Journal* han sido más capaces de apreciarlo (todavía sin saber por qué), y los *happy few*, que esperaban otra cosa, se han sentido defraudados y lo han entendido mal. Los «literatos puros», los que no son estrictamente hombres del cine, extrañados de que les gustase hasta tal punto un film, han sabido hacer tabla rasa de sus prejuicios, discerniendo así mejor las verdaderas intenciones de Bresson.

Hay que decir que Bresson había hecho todo lo posible para facilitar ese camino. La inquebrantable decisión de fidelidad que proclamó desde el principio de la adaptación, la voluntad afirmada de seguir el libro frase por frase, orientaban desde tiempo atrás la atención en este sentido. El film no podía hacer más que confirmarlo. Al contrario que Aurenche y Bost, que se preocupan de la óptica de la

pantalla y del nuevo equilibrio dramático de la obra, Bresson en lugar de ampliar personajes episódicos como los padres de *Le diable au corps*, los suprime; efectúa una poda alrededor de lo esencial, dando así la impresión de una fidelidad que no sacrifica la letra más que con un altivo respeto y mil remordimientos previos.

Y siempre simplificando, nunca añadiendo. No es exagerado pensar que si Bernanos hubiera sido el guionista se habría tomado más libertades con su libro. De hecho había reconocido a su adaptador eventual el derecho explícito a usar esas libertades en función de las exigencias cinematográficas: «soñar de nuevo su historia».

Pero si alabamos a Bresson por haber sido más papista que el Papa, ello se debe a que su «fidelidad» es la forma más insidiosa, más penetrante de la libertad creadora. No puede dudarse, en efecto —y la opinión de Bernanos coincidía con la del buen sentido estético—, de que para adaptar hay que trasponer. Las buenas traducciones no se hacen palabra a palabra. Las modificaciones que Aurenche y Bost han introducido en *Le diable au corps* están casi todas perfectamente justificadas. No es lo mismo ver un personaje con la cámara que en su evocación por el novelista. Valéry condenaba la novela en nombre de la obligación de decir «la marquesa ha tomado el té a las cinco». Con este criterio, el novelista puede compadecer al realizador obligado además a mostrar a la marquesa. Es por lo que, por ejemplo, los padres de los héroes de Radiguet, evocados marginalmente por la novela, adquieren tanta importancia en la pantalla. Tanto como de los personajes y del desequilibrio que su evidencia física introduce en la ordenación de los acontecimientos, el adaptador debe preocuparse del texto. Mostrando lo que el novelista cuenta, debe transformar el resto en diálogo. Y debe transformar los mismos diálogos. Hay pocas esperanzas de que las réplicas, incluso escritas en la novela, no cambien de valor. Pronunciadas tales cuales por el actor, su eficacia, incluso su significación, quedaría desnaturalizada.

Y ése es el efecto paradójico de la fidelidad textual al *Journal*. Mientras los personajes del libro existen con toda concreción para el lector, porque la eventual brevedad de su evocación por la pluma del cura de Ambricourt no es nunca sentida como una frustración, o como una limitación de su existencia o del conocimiento que tenemos de ellos, Bresson no cesa, al mostrárnoslos, de sustraerlos a nuestras miradas. Al poder de evocación concreta del autor, el film contrapone la incesante pobreza de una imagen que se esconde por el simple hecho de que no se desarrolla. Además, el libro de Bernanos abunda en evocaciones pintorescas, enjundiosas,

concretas, violentamente visuales. Ejemplo: «El señor conde sale de aquí. Pretexto: la lluvia. Sus botas altas chapoteaban a cada paso en el agua. Las tres o cuatro liebres que había matado formaban en el fondo de su zurrón un amasijo de barro ensangrentado y de pelos grises desagradable a la vista. Lo ha colgado del muro, y mientras me hablaba, yo veía a través de la redecilla, entre esos pellejos erizados, un ojo todavía húmedo, muy dulce, clavado en mí». Tenéis el sentimiento de haberlo visto ya antes en alguna parte. No busquéis: podría ser un Renoir. Comparadlo con la escena de! conde llevando las dos liebres a la casa rectoral (es cierto que se trata de otra página del libro, pero precisamente el adaptador hubiera debido aprovecharlo para condensar las dos escenas y tratar la primera en el estilo de la segunda). Y si quedara alguna duda, las declaraciones de Bresson bastarían para descartarla. Obligado a suprimir en la copia estándar la tercera parte de su montaje primitivo, se sabe que, con un dulce cinismo, ha terminado por declararse encantado (en el fondo, la única imagen que le interesa realmente es la virginidad final de la pantalla. Pero sobre esto ya volveremos). «Fiel» al libro, Bresson ha tenido que hacer un film distinto. Incluso cuando decidía no añadir nada al original —lo que supone ya una sutil manera de traicionarlo por omisión—, puesto que iba a limitarse a reducir, podía escoger al menos el sacrificar lo que había de más «literario» y conservar los pasajes donde el film estaba ya dado, los que exigían evidentemente la realización visual. Bresson ha hecho sistemáticamente lo contrario. De los dos, es el film el «literario», mientras la novela hierve en imágenes.

El tratamiento del texto es todavía más significativo. Bresson se niega a transformar en diálogo (no me atrevo a decir «en cine») los pasajes del libro en los que el cura nos cuenta, a través de sus recuerdos, una conversación. Habría en ello una primera falta de verosimilitud, ya que Bernanos no nos garantiza en absoluto que el cura haya escrito palabra por palabra lo que ha oído. De todas formas, y aun suponiendo que lo recordara exactamente o incluso que Bresson tome el partido de conservar en la imagen presente el carácter subjetivo del recuerdo, queda que la eficacia intelectual y dramática de una réplica no es la misma según que sea leída o pronunciada realmente. Ahora bien, Bresson no sólo no adapta, ni siquiera discretamente, los diálogos a las exigencias de la interpretación, sino que incluso, cuando encuentra por casualidad que el texto original tiene el ritmo y el equilibrio de un verdadero diálogo, se las ingenia para impedir que el actor le saque partido.

Muchas réplicas dramáticamente excelentes quedan así sofocadas por la manera de decir «recto tono» impuesta a la interpretación.

Se han alabado muchas cosas en *Les Dames du Bois de Boulogne*, pero no se ha dado importancia a la adaptación. El film ha sido prácticamente tratado por la crítica como un guión original. Los méritos insólitos del diálogo han sido atribuidos en bloque a Cocteau, que no los necesita para su gloria. Releyendo *Jacques le fataliste* se hubiera descubierto, si no siempre lo esencial del texto, al menos un sutil jugar al escondite con la traducción literal de Diderot. La trasposición a nuestro tiempo ha hecho pensar, sin que nadie se haya molestado en verificarlo, que Bresson se había tomado libertades con la intriga para no conservar más que la situación o, si se quiere, un cierto tono del siglo XVIII. Como además de él había dos o tres adaptadores, yo recomiendo a los partidarios de *Les Dames du Bois de Boulogne* y a los candidatos a guionistas que vuelvan a ver el film con este espíritu.

Sin disminuir el papel —decisivo— del estilo de la puesta en escena en el éxito de la empresa, es importante ver sobre qué se apoya: un juego maravillosamente sutil de interferencias y de contrapunto entre la fidelidad y la traición. Se ha reprochado por ejemplo a *Les Dames du Bois de Boulogne*, con tan buen sentido como falta de comprensión, el desplazamiento de la psicología de los personajes con relación a la psicología de la intriga. Es muy cierto que en Diderot las costumbres de la época justifican la elección y la eficacia de la venganza. También es cierto que esta venganza se encuentra propuesta en el film como un postulado abstracto, del que el espectador moderno no comprende bien su fundamento. Es igualmente un vano intento el de los defensores bienintencionados que quieren encontrar un poco de sustancia social en los personajes. La prostitución y el proxenetismo en el cuento son hechos precisos cuya referencia social es concreta y evidente. En *Les Dames* ésta es tanto más misteriosa en cuanto, de hecho, no se apoya en nada. La venganza de la amante ofendida es ridícula si se limita a hacer que el infiel se case con una deliciosa bailarina de *cabaret*. Tampoco se podría defender que la falta de concreción de los personajes es un resultado de las calculadas elipsis de la puesta en escena, porque ésta se encuentra desde un principio en el guión. Si Bresson no nos dice más sobre sus personajes no es solamente porque no quiera, sino porque se siente tan imposibilitado como Racine de describirnos el papel pintado de las habitaciones a las que sus héroes pretenden retirarse. Se dirá que la tragedia clásica no necesita de la justificación del realismo y que ésa es una diferencia esencial entre el teatro y el cine. Es cierto; pero también por ello Bresson no hace nacer su

abstracción cinematográfica de la sola desnudez del acontecimiento, sino del contrapunto de la realidad con ella misma. En *Les Dames du Bois de Boulogne*, Bresson ha especulado con el contraste de un cuento realista en otro contexto realista. El resultado es que los realismos se destruyen mutuamente, las pasiones se separan de la crisálida de los caracteres, la acción, de las justificaciones de la intriga y la tragedia, de los oropeles del drama. No ha hecho falta más que el ruido de un limpiaparabrisas sobre un texto de Diderot para obtener un diálogo raciniano. Sin duda, Bresson no nos presenta jamás toda la realidad. Pero su estilización no es la abstracción *a priori* del símbolo, sino que resulta de una dialéctica de lo concreto y de lo abstracto por la acción recíproca de los elementos contradictorios de la imagen. La realidad de la lluvia, el fragor de una cascada, el de la tierra que se escapa de un cacharro roto, el trote de un caballo sobre los adoquines, no se oponen solamente a las simplificaciones del decorado, a lo convencional de los trajes y más todavía al tono literario y anacrónico de los diálogos; la necesidad de su intrusión no es la de la antítesis dramática o la del contraste decorativo: están allí por su indiferencia y en su calidad de «extranjeros», como el grano de arena en la máquina para estropear el mecanismo. Si lo arbitrario de su elección parece una abstracción, es la de lo concreto integral; se trata de rayar la imagen para denunciar su transparencia, como con el polvo de diamante. Es una impureza en estado puro.

Este movimiento dialéctico de la puesta en escena se repite por lo demás en el seno mismo de los elementos que parecerían de antemano puramente estilizados. Así los dos apartamentos ocupados por las damas están casi desamueblados, pero su calculada desnudez tiene una justificación. Vendidos los cuadros, quedan los marcos, pero de estos marcos no podríamos dudar como de un detalle realista. La blancura abstracta del nuevo piso no tiene nada en común con la geometría de un expresionismo teatral, porque su blancura se debe a que acaba de ser remozado y todavía hay olor a pintura blanca. ¿Hace falta recordar también el ascensor, el teléfono de la portera o, en cuanto a la banda sonora, el rumor de voces que sigue a la bofetada de Agnès y cuyo texto es absolutamente convencional, pero con una cualidad sonora de la más extraordinaria precisión?

Si evoco *Les Dames du Bois de Boulogne* a propósito de *Le Journal* es porque no resulta inútil señalar la similitud profunda del mecanismo de la adaptación en la que las diferencias evidentes de la puesta en escena y las mayores libertades que Bresson parece haberse tomado con Diderot podrían llevar a la confusión. El estilo del *Journal* denota una búsqueda todavía más sistemática, un rigor casi

insostenible; se desarrolla en unas condiciones técnicas completamente diferentes, pero veremos que la empresa sigue siendo la misma. Se trata siempre de llegar a la esencia del relato o del drama, a la más estricta abstracción estética sin recurrir al expresionismo, por un juego alternado de la literatura y del realismo, que renueva los poderes del cine gracias a su aparente negación. La fidelidad de Bresson a su modelo no es en todo caso más que la justificación de una libertad adornada con cadenas; si respeta la letra es porque le sirve mejor que unas inútiles franquezas; es porque ese respeto, en último análisis, más que una molestia exquisita es un momento dialéctico de la creación de un estilo.

Resulta vano, por tanto, reprocharle a Bresson la paradoja de una servidumbre textual que el estilo de su puesta en escena vendría por otra parte a desmentir, puesto que es precisamente de esta contradicción de donde Bresson consigue sus efectos. «Su film —escribe, por ejemplo, Henri Agel— es en último término una cosa tan inimaginable como la transcripción de una página de Víctor Hugo en el estilo de Nerval.» Pero, ¿no podría soñarse, por el contrario, con las consecuencias poéticas de esta cópula singular, con los insólitos destellos de esta traducción no sólo en una lengua diferente (como la de Edgar A. Poe por Mallarmé), sino de un estilo y una materia en el estilo de otro artista y en la materia de otro arte?

Veamos por lo demás desde más cerca lo que en *Le journal d'un curé de campagne* puede parecer imperfectamente conseguido. Sin querer alabar *a priori* a Bresson por todas las debilidades de su film, porque las hay (aunque muy raras) que se vuelven contra él, es bien cierto que ninguna de ellas es ajena a su estilo. Estas debilidades no son más que las torpezas a las que puede conducir un supremo refinamiento, y si alguna vez Bresson llega a felicitarse es porque con todo derecho descubre en ello la prueba de un logro más profundo.

Así sucede con la interpretación, que es considerada mala en general, excepción de Laydu y parcialmente de Nicole Ladmiral, aunque los admiradores del film están de acuerdo en que se trata de un fallo menor. Queda todavía por explicar cómo Bresson, que dirigía perfectamente sus actores en *Les Anges du Peché* y *Les Dames du Bois de Boulogne*, parece a veces aquí tan torpe como un debutante en 16 mm que se ha hecho financiar por su tía y el notario de la familia. ¿Puede creerse que es más fácil dirigir a María Casares en contra de su temperamento que a unos dóciles aficionados? Es cierto, en efecto, que algunas escenas están mal interpretadas. Y, cosa notable, no son las menos sobrecogedoras. Pero es que este film escapa completamente a las categorías de la interpretación. Que nadie se llame a engaño

por el hecho de que los intérpretes sean casi todos aficionados o principiantes. El *Journal* no está menos lejos de *Ladrón de bicicletas* que de *Entrée des Artistas*. (El único film que puede emparentársele es *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer.) No se les ha pedido a los intérpretes que reciten un texto —que su calidad literaria hace por lo demás irrepresentable—; tampoco que lo vivan; tan sólo que lo digan. Por eso el texto leído en *off* del *Journal* encadena tan fácilmente con el que realmente pronuncian los protagonistas: no existe ninguna diferencia esencial de estilo ni de tono. Esta postura previa se opone no sólo a la expresión dramática del actor, sino también a toda expresividad psicológica. Lo que se nos pide que leamos sobre sus rostros no es el reflejo momentáneo de lo que dicen, sino una permanencia del ser, la máscara de un destino espiritual. De aquí que este film «mal interpretado» nos deja, sin embargo, el sentimiento de la necesidad imperiosa de unos rostros. La imagen más característica en este sentido es la de Chantal en el confesonario. Vestida de negro, oculta en la penumbra, Nicole Ladmiral no deja aparecer más que una máscara gris, que vacila entre la noche y la luz, imprecisa como un sello sobre la cera. Como Dreyer, Bresson tiende a recrearse en las cualidades más carnales del rostro que, en la medida en la que él mismo no actúa, es la huella privilegiada del ser, el trazo más legible del alma; nada en el rostro escapa a la dignidad del signo. No es a una psicología, sino a una fisiognomía existencial a lo que nos invita. De ahí el hieratismo de la interpretación, la lentitud y la ambigüedad de los gestos, la repetición obstinada de los comportamientos, la impresión de un ralentí onírico que se graba en la memoria. Nada pasajero puede suceder a estos personajes, hundidos como están en su ser, esencialmente ocupados en perseverar contra la gracia, o de arrancar con su fuego la túnica de Nesuss del hombre viejo. No evolucionan: los conflictos interiores, las fases del combate con el Ángel no se traducen con claridad en su apariencia. Lo que vemos habla más bien de una concentración dolorosa, de los espasmos incoherentes del parto o de la muda de un animal. Si Bresson despoja a sus personajes lo hace en un sentido estricto.

Opuesto al análisis psicológico, el film resulta, como consecuencia, no menos ajeno a las categorías dramáticas. Los acontecimientos no se organizan según una mecánica de las pasiones cuya realización satisfaría al espíritu: su sucesión es una necesidad en lo accidental, un encadenamiento de los actos libres y de coincidencias. A cada instante, como a cada plano, le basta su destino y su libertad. Tienen sin duda una orientación, pero se colocan separadamente sobre el espectro

del imán como el polvo de las limaduras. Si la palabra tragedia acude aquí a la pluma es por un contrasentido, porque no podría ser más que una tragedia del libre albedrío. La trascendencia del universo de Bernanos-Bresson no es la del *fatum* antiguo, como tampoco de la pasión raciniana; es la de la Gracia que cada uno puede rechazar. Si a pesar de todo la coherencia de los acontecimientos y la eficacia causal de los seres no resulta menos rigurosa que en una dramaturgia tradicional, es porque responden a un orden, el de la profecía (habría quizá que hablar de la repetición kierkegaardiana), tan diferente de la fatalidad como la causalidad de la analogía.

La verdadera estructura según la cual se desarrolla el film no es la de la tragedia, sino la de el «Juego de la Pasión» o, mejor todavía, la del Camino de la Cruz. Cada secuencia es una estación. La clave nos la da el diálogo en la cabaña entre los dos sacerdotes cuando el cura de Ambricourt descubre su preferencia espiritual por el monte de los Olivos. «Ya es bastante que Nuestro Señor me haya hecho la gracia de revelarme hoy por la voz de mi viejo maestro que nada me arrancará del puesto escogido por mí desde toda la eternidad; que soy un prisionero de la Santa Agonía.» La muerte no es el destino fatal de la agonía, sino su término y la liberación. Sabemos ya a qué soberano ordenamiento, a qué ritmo espiritual responden los sufrimientos y los actos del cura. Representan su agonía. Quizá no sea inútil señalar las analogías cristológicas que abundan al final de la película, porque tienen razones para pasar inadvertidas. Así los dos desvanecimientos en la noche: la caída en el barro; los vómitos de vino y de sangre (donde se encuentran, en síntesis, metáforas estremecedoras acerca de las caídas de Jesús, de la sangre de la Pasión, de la esponja con el vinagre y de las manchas de los salivazos). Más aún: velo de la Verónica, la antorcha de Seráphita; incluso la muerte en la buhardilla, Gólgota ridículo en el que no faltan el buen y el mal ladrón. Olvidemos inmediatamente estas semejanzas cuya formulación supone necesariamente una traición. Su valor estético procede de su valor teológico, y uno y otro se oponen a la explicitación. Bresson, como Bernanos, ha evitado la alusión simbólica; ninguna de las situaciones, cuya referencia evangélica es sin embargo indudable, está allí por su parecido; poseen su propia significación, biográfica y contingente; su semejanza cristológica es tan sólo secundaria, por proyección en el plano superior de la analogía. La vida del cura de Ambricourt no imita de ninguna manera a la de su modelo, sino que la repite y la representa. Cada uno lleva su cruz y cada cruz es

diferente, pero todas son la de la Pasión. Sobre la frente del cura el sudor de la fiebre se hace sangre.

Así, por vez primera, sin duda, el cine nos ofrece no solamente un film en el que los únicos verdaderos acontecimientos, los únicos movimientos sensibles son los de la vida interior, sino, más aún, una nueva dramaturgia, específicamente religiosa, mejor, teológica: una fenomenología de la salvación y de la gracia.

Señalemos además que en esta empresa de reducir la psicología y el drama, Bresson se enfrenta dialécticamente con dos tipos de realidad pura. Por una parte, ya lo hemos visto, el rostro del intérprete, desembarazado de todo simbolismo expresivo, reducido a la epidermis, rodeado de una naturaleza sin artificio; de la otra, eso que habría que llamar la «realidad escrita». Porque la fidelidad de Bresson al texto de Bernanos, no sólo al negarse a adaptarlo, sino más aún, su preocupación paradójica por subrayar su carácter literario, es en el fondo la misma determinación previa que rige los seres y el decorado. Bresson trata a la novela como a sus personajes. Es un hecho en bruto, una realidad dada que no hay que intentar adaptar a la situación, ni modificarla de acuerdo con tal o cual exigencia momentánea del contenido; por el contrario, hay que confirmarla en su ser. Bresson suprime, pero no condensa jamás, porque lo que queda de un texto cortado es todavía un fragmento original: como el bloque de mármol procede de la cantera, las palabras pronunciadas en el film continúan siendo de la novela. Sin duda, su tono literario voluntariamente subrayado puede ser considerado como un intento de estilización artística, lo contrario mismo del realismo, pero es que la «realidad» no es aquí el contenido moral o intelectual del texto, sino el mismo texto o, más exactamente, su estilo. Se comprende que esta realidad de la obra previa —realidad en segundo grado— y la que la cámara capta directamente no pueden encajarse una en otra, no pueden prolongarse ni confundirse; su aproximación acusa, por el contrario, lo heterogéneo de sus esencias. Cada una actúa en su región paralela, con sus medios, con su estilo y su material propios. Pero es sin duda gracias a esta disociación de elementos que la verosimilitud quería confundir cómo Bresson llega a eliminar por completo lo accidental. La discordancia ontológica entre dos órdenes de hechos concurrentes, confrontados sobre la pantalla, pone en evidencia su única medida común que es el alma. Cada una dice la misma cosa y la misma disparidad de su expresión, de su materia, de su estilo, la especie de indiferencia que rige las relaciones entre el intérprete y el texto, la palabra y los rostros, es la más segura

garantía de su complicidad profunda: ese lenguaje que no puede ser el de los labios tiene que ser el del alma necesariamente.

No hay, sin duda, en todo el cine francés (¿habría que decir en toda la literatura?) muchos momentos de una belleza más intensa que la escena del medallón entre el cura y la condesa. Su encanto, sin embargo, no debe nada a la actuación de los intérpretes ni al valor dramático o psicológico de las réplicas; ni siquiera a su significación intrínseca. El diálogo auténtico capaz de expresar esta lucha entre el sacerdote inspirado y la desesperación de un alma es por esencia indecible. De su esgrima espiritual se nos escapan los asaltos decisivos: las palabras acusan o preparan el toque encendido de la gracia. Nada hay aquí, por tanto, de una retórica de la conversión; si el rigor irresistible del diálogo, su tensión creciente y después su apaciguamiento final nos dejan la certeza de haber sido los testigos privilegiados de un huracán sobrenatural, las palabras pronunciadas no son, sin embargo, más que los tiempos muertos, el eco del silencio que es el verdadero diálogo de estas dos almas, la alusión a su secreto: el anverso —si se puede decir— de la Faz de Dios. Si el cura se niega más tarde a justificarse exhibiendo la carta de la condesa no es solamente por humildad y amor al sacrificio, sino más bien porque los signos sensibles son tan indignos de influir a su favor como en su contra. El testimonio de la condesa no es en esencia menos recusable que el de Chantal y ni uno ni otro tienen el derecho de invocar el de Dios.

La técnica de la puesta en escena de Bresson sólo puede juzgarse al nivel de su propósito estético. Por mal que nos hayamos dado cuenta, ahora podemos, sin embargo, comprender mejor la más extraña paradoja del film. El mérito de haber osado por vez primera enfrentar el texto con la imagen pertenece ciertamente a Melville con su *Le silence de la mer*. Es notable que el motivo fue también allí la voluntad de fidelidad literaria. Pero la estructura del libro de Vercors era en sí misma excepcional. Con el *Journal*, Bresson, no sólo confirma que la experiencia de Melville estaba bien fundada, sino que la lleva a sus últimas consecuencias.

¿Hace falta decir que el *Journal* es un film mudo con subtítulos hablados? La palabra, lo hemos visto, no se inserta en la imagen como un componente realista; aunque sea pronunciada realmente por un personaje, lo es casi a la manera de un recitativo de ópera. A primera vista, el film está en cierta manera constituido de un lado por el texto (reducido) de la novela, ilustrado por el otro con unas imágenes que nunca pretenden reemplazarlo. No todo lo que se dice es mostrado, pero nada de lo que es mostrado queda dispensado de ser dicho. En último extremo, el buen

sentido crítico puede reprochar a Bresson el sustituir pura y simplemente la novela de Bernanos por un montaje radiofónico y una ilustración muda. Actualmente tenemos que partir de este supuesto fracaso del arte cinematográfico para comprender bien la originalidad y la audacia de Bresson.

Por de pronto, si Bresson «vuelve» al cine mudo, no es en absoluto, a pesar de la abundancia de los primeros planos, para remontarse a un expresionismo teatral, fruto de una debilidad, sino para reencontrar, por el contrario, la dignidad del rostro humano tal como Stroheim y Dreyer la habían comprendido. Ahora bien, si hay un valor y uno solo al que el sonido se oponga por esencia, es a la sutileza sintáctica del montaje y al expresionismo de la interpretación, es decir, a lo que efectivamente procedía de la debilidad del cine mudo. Pero habría que ver si todo el cine mudo era realmente así. La nostalgia de un silencio, que sería el generador benéfico de un simbolismo visual, confunde indebidamente la pretendida primacía de la imagen con la verdadera vocación del cine que es la primacía del objeto. La ausencia de la banda sonora en *Avaricia, Nosferatu* o *La pasión de Juana de Arco* tiene una significación exactamente contraria al silencio de *Caligari*, de *Los Nibelungos* o de *Eldorado*; es una frustración, no el punto de partida de una expresión. Los primeros existen a pesar del silencio y no gracias a él. En este sentido, la aparición de la banda sonora no es más que un fenómeno técnico accidental y no la revolución estética que algunos pretenden. La lengua del cine, como la de la anécdota de Esopo, es equívoca y no hay, a pesar de las apariencias, más que una historia del cine antes y después de 1928: la de las relaciones entre el expresionismo y el realismo; el sonido tenía que arruinar provisionalmente el primero antes de adaptarse a su vez, pero se inscribía directamente en la prolongación del segundo. Paradójicamente es cierto que actualmente hay que buscar en las formas más teatrales, más parlanchinas del cine sonoro el resurgir del antiguo simbolismo y que, de hecho, el realismo pre sonoro de un Stroheim apenas ha tenido discípulos. La empresa de Bresson hay que situarla evidentemente con relación a Stroheim y a Renoir. La dicotomía de la imagen y del diálogo que realiza no tiene sentido más que en una estética profunda del realismo sonoro. Por eso es igualmente falso hablar de una ilustración del texto como de un comentario a la imagen. Su paralelismo continúa la disociación de la realidad sensible. Prolonga la dialéctica bressoniana entre la abstracción y la realidad gracias a la cual alcanzamos, en definitiva, la realidad única de las almas. Bresson no vuelve en absoluto al expresionismo del cine mudo: suprime, por una parte, uno de los componentes de la

realidad, para devolvérnosla, voluntariamente estilizada, en una banda sonora parcialmente independiente de la imagen. Dicho de otra manera, es como si en la banda definitiva los ruidos hubieran sido grabados directamente con una fidelidad escrupulosa, y el texto *recto tono* sincronizado posteriormente. Pero este texto, ya lo hemos dicho, es en sí mismo una realidad segunda, un «hecho estético bruto». Su realismo es su estilo, mientras que el estilo de la imagen es, ante todo, su realidad y el estilo del film precisamente su discordancia.

Bresson hace definitivamente justicia a ese tópico crítico según el cual la imagen y el sonido no deben repetirse jamás. Los momentos más conmovedores del film son justamente aquellos en los que el texto parece decir exactamente lo mismo que la imagen, pero lo dice de manera distinta. Y es que jamás aquí el sonido pretende completar el acontecimiento visto: lo refuerza y lo multiplica como la caja de resonancia del violín la vibración de las cuerdas. Pero incluso a esta metáfora le falta fuerza, ya que no es tanto una resonancia lo que el espíritu percibe como un desplazamiento, algo así como un color que no coincide con el dibujo. Gracias a esa ruptura el acontecimiento revela su significación. Y gracias a que el film está construido por completo sobre esta relación, la imagen alcanza, sobre todo al final, una tal potencia emotiva. Se buscarían en vano los principios de su desgarradora belleza en su solo contenido explícito. Creo que existen pocos films cuyas fotografías separadas sean más decepcionantes; la ausencia frecuente de composición plástica, la expresión forzada y estática de los personajes, traicionan por completo su valor en el desarrollo del film. Y, sin embargo, tampoco deben al montaje su increíble suplemento de eficacia. El valor de cada imagen no tiene apenas nada que ver con lo que la precede y la sigue. Acumula más bien una energía estática, como las láminas paralelas de un condensador. A partir de ella, y con relación a la banda sonora, se crean unas diferencias de potencial estético cuya tensión llega a ser insostenible. Así la relación entre la imagen y el texto progresa hacia el fin en beneficio de este último; así, con toda naturalidad, bajo la exigencia de una lógica imperiosa, en los últimos segundos la imagen se retira de la pantalla. En el punto al que Bresson ha llegado, la imagen sólo puede decir algo más desapareciendo. El espectador ha sido progresivamente conducido a esta noche de los sentidos cuya única expresión posible es la luz sobre la pantalla blanca. Hacia eso tendía este pretendido cine mudo y su altivo realismo: a volatilizar la imagen y a ceder el puesto únicamente al texto de la novela. Pero experimentamos con evidencia estética irrecusable un logro sublime del cine puro. Como la página en

blanco de Mallarmé o el silencio de Rimbaud es un estado supremo del lenguaje, la pantalla vacía de imágenes y entregada a la literatura marca aquí el triunfo del realismo cinematográfico. Sobre la tela blanca de la pantalla la cruz negra, torpe como la de un recordatorio, única traza visible dejada por la succión de la imagen, da testimonio de aquello de cuya realidad no era más que un signo.

Con *Le Journal d'un curé de campagne* se abre un nuevo estadio de la adaptación cinematográfica. Hasta aquí el film intentaba sustituir a la novela haciendo su traducción estética en otro lenguaje. «Fidelidad» significaba, por tanto, respeto del espíritu pero búsqueda de las necesarias equivalencias, teniendo en cuenta, por ejemplo, las exigencias dramáticas del espectáculo o la eficacia más directa de la imagen. Y, por lo demás, es necesario, desgraciadamente, que esta preocupación sea todavía la regla más general. Gracias a ella se han producido obras meritorias como *Le diable au corps* o *La symphonie pastorale*. En la mejor de las hipótesis, tales films «valen» lo que el libro que les ha servido de modelo.

Al margen de esta fórmula señalemos también la existencia de una adaptación libre como la de Renoir en *Une partie de campagne* o *Madame Bovary*. Pero el problema se resuelve de manera diferente; el original no es más que una fuente de inspiración; la fidelidad, una afinidad de temperamento, una simpatía fundamental del cineasta con el novelista. Más que sustituir a la novela, la película se propone existir a su lado: formar pareja con ella, como una estrella doble. Esta hipótesis, que sólo tiene sentido si la garantiza un genio, no se opone a un logro cinematográfico superior a su modelo literario, como en el caso de *El río*, de Renoir.

Pero *Le Journal d'un curé de campagne* es aún un caso diferente. Su dialéctica de la fidelidad y de la creación se centra en último análisis en una dialéctica entre el cine y la literatura. No se trata aquí de traducir —todo lo fiel e inteligentemente que se quiera—, ni menos aún de inspirarse libremente, con un respeto amoroso, para conseguir un film que sea un doble de la obra, sino de construir sobre la novela, por medio del cine, una obra en segundo grado. No ya un film «comparable» a la novela, o «digno» de ella, sino un ser estético nuevo que es como la novela multiplicada por el cine.

La única operación comparable de la que tenemos ejemplos es quizá la de los films sobre pintura. Emmer o Alain Resnais son también fieles al original; su materia prima es la obra ya supremamente elaborada del pintor; su realidad no es en absoluto el tema del cuadro, sino el mismo cuadro, como hemos visto que la de

Bresson era el texto mismo de la novela. Pero la fidelidad de Alain Resnais, que es en principio y otológicamente una fidelidad fotográfica, no es más que la condición previa de una simbiosis entre el cine y la pintura. Por esta razón, los pintores, de ordinario, no comprenden sus films. Ver en ellos sólo un medio inteligente, eficaz, válido incluso, de vulgarización (lo son, efectivamente, por añadidura), es no entender nada de su biología estética.

Esta comparación es sólo parcialmente válida, ya que los films sobre pintura están condenados en principio a constituir siempre un género estético menor. Se añaden a los cuadros, prolongan su existencia, les permiten desbordar el marco, pero no pueden pretender ser el mismo cuadro[32]. *Van Gogh*, de Alain Resnais, es una obra maestra menor a partir de una obra pictórica mayor que utiliza y explícita, pero a la que no puede reemplazar. Esta limitación congénita se debe a dos causas principales. Por de pronto, a que la reproducción fotográfica del cuadro, al menos en proyección, no puede pretender sustituir al original o identificarse con él; si pudiera hacerlo destruiría su autonomía estética, ya que los films de pintura parten precisamente de la negación de lo que fundamenta la pintura: la circunscripción en el espacio por el marco y la intemporalidad. Precisamente porque el cine, como arte del espacio y del tiempo, es lo contrario de la pintura, puede añadirle algo.

Esta contradicción no existe entre la novela y el cine. No sólo son los dos artes del relato y, por tanto, del tiempo, sino que no es posible decidir *a priori* que la imagen cinematográfica sea inferior en su esencia a la imagen evocada por la escritura. Lo contrario es más probable. Pero no es ésta la cuestión. Basta con que el novelista, como el autor cinematográfico, busque la sugestión del transcurrir de un mundo real. Establecidas estas similitudes esenciales, la pretensión de escribir una novela en cine no resulta absurda. Pero *Le Journal d'un curé de campagne* viene a hacernos comprender que es todavía más fructuoso el especular sobre sus diferencias que sobre sus puntos en común; más el acusar la existencia de la novela por medio del film, que el disolverla. La obra en segundo grado que resulta apenas puede ser considerada como «fiel» por esencia al original, ya que sigue siendo *la novela misma*. Pero sobre todo no es «mejor» en absoluto (tal juicio no tendría sentido), sino «más» que el libro. El placer estético que puede proporcionar el film de Bresson, aun cuando el mérito haya evidentemente que atribuirlo en lo esencial a Bernanos, contiene todo lo que la novela podía ofrecer y por añadidura su refracción en el cine.

Después de Robert Bresson, Aurenche y Bost no son más que los Viollet-Le-Duc de la adaptación cinematográfica.



Le Journal d'un curé de campagne, de Bresson.

Capítulo 10
Teatro y cine[33]

Contenido I:

§. Un poco de historia
§. ¡El texto, el texto!
§. Esconded ese teatro que no quisiera ver
§. ¿Teatro en conserva o super teatro?

Aunque ha llegado a ser relativamente corriente en la crítica el subrayar las afinidades entre cine y novela, el «teatro filmado» es considerado todavía con frecuencia como una herejía. Mientras tuvo, principalmente, por abogado y ejemplo las declaraciones y la obra de Marcel Pagnol, podía sostenerse que sus éxitos eran ejemplos malentendidos de circunstancias excepcionales. El teatro filmado permanecía ligado al recuerdo retrospectivamente burlesco del *film d'art* o a las ridículas explotaciones de los éxitos de *boulevard* en el «estilo» Berthomieu[34]. Todavía durante la guerra, el fracaso de la adaptación para la pantalla de una pieza excelente como *Le voyageur sans bagage*, cuyo asunto hubiera podido pasar por cinematográfico, daba argumentos aparentemente decisivos a la crítica del «teatro filmado». Ha hecho falta que se produjera la serie reciente de éxitos que va desde *La loba* a *Macbeth*, pasando por *Enrique V*, *Hamlet* y *Les parents terribles*, para demostrar que el cine estaba capacitado para adaptar válidamente las obras dramáticas más diversas.

A decir verdad, sin embargo, el prejuicio contra el «teatro filmado» no tiene quizá derecho a invocar tantos argumentos históricos como se cree, cuando se funda sólo sobre las adaptaciones confesadas de obras teatrales. Haría falta, en particular, reconsiderar la historia del cine no ya en función de los títulos, sino de las estructuras dramáticas del argumento y de la puesta en escena.

§. Un poco de historia

Aunque condenando sin apelación el «teatro filmado», la crítica prodiga, sin embargo, sus elogios, a formas cinematográficas en las cuales un análisis más atento revela los avatares del arte dramático. Obnubilada por la herejía del *film d'art* y de sus secuelas, la aduana dejaba pasar bajo la estampilla de cine puro los verdaderos aspectos del teatro cinematográfico empezando por la comedia

americana, que, mirada de cerca, no es menos «teatral» que la adaptación de no importa qué pieza de *boulevard* o de Broadway. Construida sobre la comicidad de la palabra y de la situación, la comedia americana no recurre con frecuencia a ningún artificio propiamente cinematográfico; la mayoría de las escenas suceden en interiores y la planificación usa casi exclusivamente del campo y del contracampo para realzar el valor del diálogo. Habría que extenderse sobre las estructuras sociológicas que han permitido el brillante desarrollo de la comedia americana durante una decena de años. Creo que no impiden en absoluto una relación virtual entre el cine y el teatro. El cine, en cierta manera, ha dispensado al teatro de una previa existencia real. No era necesario, puesto que los escritores capaces de escribir estas piezas podían venderlas directamente para la pantalla. Pero es un fenómeno absolutamente accidental que, históricamente, está en relación con una coyuntura económica y sociológica precisa y, por lo que parece, en vías de desaparición. Desde hace quince años vemos, paralelamente al declive de un cierto tipo de comedia americana, cómo se multiplican las adaptaciones de piezas cómicas que han triunfado en Broadway. En el dominio del drama psicológico y de costumbres, un Wyler no ha dudado en tomar pura y simplemente la pieza de Lilian Hellman, *La loba*, y llevarla «al cine» en un decorado casi teatral. De hecho, el prejuicio contra el teatro filmado no ha existido nunca en América. Pero las condiciones de producción en Hollywood no se han presentado, al menos hasta 1940, de la misma forma que en Europa. Se ha tratado más bien de un teatro «cinematográfico» limitado a géneros precisos y que había tomado, al menos durante la primera década del cine hablado, muy pocas cosas de la escena. La crisis de argumentos que Hollywood padece actualmente le ha obligado a recurrir más frecuentemente al teatro escrito. Pero en la comedia americana, el teatro, invisible, estaba virtualmente presente[35].

En Europa, y especialmente en Francia, es cierto que no podemos encontrar un éxito comparable al de la comedia americana. Dejando a un lado el caso muy particular y que merece un estudio especial, de Marcel Pagnol[36], la aportación del teatro de *boulevard* a la pantalla ha sido desastrosa. Pero el teatro filmado no comienza con el cine sonoro: podemos remontarnos hasta la época en que el *film d'art* llama la atención a causa de su fracaso. Ya entonces triunfaba Méliés, que en realidad no vio en el cine más que un perfeccionamiento de lo maravilloso teatral; el truco no era para él más que una prolongación de la prestidigitación. La mayor parte de los grandes cómicos franceses y americanos salen del *music-hall* y del

boulevard. Basta mirar a Max Linder para comprender todo lo que debe a su experiencia teatral. Como la mayor parte de los cómicos de esta época, actúa deliberadamente para el público, guiña el ojo a la sala, la toma como testigo de sus momentos difíciles, no duda en hacer un aparte. En cuanto a Charlot, incluso independientemente de su deuda con el mimo inglés, es evidente que su arte consiste en poner a punto, gracias al cine, la técnica de la comicidad del *music-hall*. Aquí el cine supera al teatro, pero continuándolo y desembarazándolo de sus imperfecciones. La economía del *gag* teatral está subordinada a la distancia de la escena a la sala, y sobre todo a la duración de las risas que llevan al actor a prolongar un efecto hasta su extinción. La escena, por tanto, le incita, casi le obliga a la hipérbole. Sólo la pantalla podía permitir a Charlot el alcanzar esta matemática de la situación y del gesto, donde el máximo de claridad se expresa en el mínimo de tiempo.

Cuando se vuelven a ver películas cómicas muy antiguas, como la serie de Boireau o de Onésime, por ejemplo, no es sólo el trabajo del actor lo que las relaciona con el teatro primitivo, sino la estructura misma de la historia. El cine permite llevar hasta sus últimas consecuencias una situación elemental a la que la escena imponía unas limitaciones de tiempo y de espacio que la mantenían en un estado de evolución hasta cierto punto larvario. Lo que puede hacer creer que el cine ha venido a crear por completo nuevas situaciones dramáticas es el hecho de que gracias a él ha sido posible la metamorfosis de situaciones teatrales que sin él no hubieran llegado nunca al estado adulto. Existe en México una especie de salamandra capaz de reproducirse en el estado de larva y de permanecer así. Inyectándole la hormona apropiada se puede hacer que alcance la forma adulta. De la misma manera que la continuidad de la evolución animal presentaba lagunas incomprensibles hasta que los biólogos descubrieron las leyes de la pedomorfosis, que les han enseñado no sólo a integrar las formas embrionarias del individuo en la evolución de las especies, sino más aún, a considerar ciertos individuos, aparentemente adultos, como seres bloqueados en su evolución[37]. En este sentido, ciertos géneros teatrales se fundan sobre situaciones dramáticas congénitamente atrofiadas antes de la aparición del cine. Si el teatro es, como pretende Jean Hytier[38], una metafísica de la voluntad, ¿qué se puede pensar de una película como *Onésime et le beau voyage*, en la que la testarudez por llevar a cabo, en medio de las más absurdas dificultades, un viaje de novios cuyo fin mismo desaparece después de las primeras catástrofes, raya en una especie de locura metafísica, de

delirio de la voluntad, en una cancerización del «hacer» que se engendra a sí mismo contra toda razón? ¿Es que se puede emplear aquí la terminología psicológica y hablar de voluntad? La mayor parte de estas películas cómicas son más bien la expresión lineal y continua de un proyector fundamental del personaje. Ponen de manifiesto una fenomenología de la testarudez. Boireau, sirviente, hará la limpieza hasta que la casa se derrumbe. Onésimo, convertido en un marido que emigra, continuará su viaje de novios hasta el punto de embarcarse para el horizonte sobre su inseparable maleta de mimbre. La acción aquí no tiene necesidad de intriga, de incidentes, de rebotes, de *quid pro quo* ni de golpes teatrales: se desarrolla implacablemente hasta destruirse a sí misma. Camina ineluctablemente hacia una especie de catarsis elemental de la catástrofe, como el globo que un niño infla imprudentemente y que termina por estallarle en la cara, para nuestro alivio y probablemente también para el suyo.

Por lo demás, cuando se hace referencia a la historia de los personajes, de las situaciones o de los procedimientos de la farsa, es imposible no advertir que el cine cómico ha supuesto su inmediata y deslumbrante resurrección. Género en vías de extinción desde el siglo XVII, la farsa «en carne y hueso» apenas si se continuaba, deformada y muy especializada, más que en el circo y en algunas formas del *music-hall*. Es decir, precisamente donde los productores de los films cómicos, sobre todo en Hollywood, han ido a reclutar sus actores. Pero la lógica del género y de los medios cinematográficos ha extendido inmediatamente el repertorio de su técnica: ha dado origen a los Max Linder, a los Buster Keaton, a los Laurel y Hardy, a los Chaplin; de 1905 a 1920 la farsa ha conocido un esplendor único en su historia. Y creo acertar al hablar de farsa, tal como la tradición la ha perpetuado desde Plauto y Terencio e incluso la *Commedia dell'arte* con sus temas y sus técnicas. Pondré tan solo un ejemplo: el tema clásico del tonel se encuentra espontáneamente en un viejo Max Linder (1912 o 1913), en el que puede verse al travieso don Juan, seductor de la mujer de un tintorero, obligado a sumergirse en una cuba llena de tinte para escapar a la venganza del marido burlado.

Y es bien cierto que no se trata en este caso de influencias ni de reminiscencias, sino del entroncamiento espontáneo de un género en su tradición.

§. ¡El texto, el texto!

Gracias a estas breves evocaciones puede verse que las relaciones del teatro con el cine son más antiguas y más íntimas de lo que generalmente se piensa, y, sobre

todo, que no se limitan a lo que ordinaria y peyorativamente se designa con el nombre de «teatro filmado». Puede verse también cómo la influencia tan inconsciente como inconfesada del repertorio y de las tradiciones teatrales ha tenido una influencia decisiva sobre los géneros cinematográficos considerados como ejemplares en el orden de la pureza y de la «especificidad».

Pero el problema no es exactamente el mismo que el de la adaptación de una pieza tal como se entiende ordinariamente. Conviene, antes de ir más lejos, distinguir entre el hecho teatral y lo que se podría llamar el hecho «dramático».

El drama es el alma del teatro. Pero también es posible que habite en otra forma literaria. Un soneto, una fábula de La Fontaine, una novela…, un film pueden deber su eficacia a lo que Henri Gouhier llama «las categorías dramáticas». Desde este punto de vista, es bastante inútil reivindicar la autonomía del teatro, o más bien hay que presentarla como negativa, en el sentido de que una pieza no podría dejar de ser «dramática» mientras que a una novela le está permitido serlo o no. *Hombres y ratones* es a la vez una novela corta y un modelo puro de tragedia. Por el contrario, resultaría difícil adaptar a la escena *Du cóté de chez Swann*, No podría alabarse a una obra teatral por ser novelesca, pero se podría muy bien felicitar al novelista por haber sabido construir una acción.

Si de todas maneras se considera el teatro como el arte específico del drama, hay que reconocer que su influencia es inmensa y que el cine es la última de las artes que puede escapar a ella. Considerándolo así, la mitad de la literatura y las tres cuartas partes de los films serían sucursales del teatro. Por tanto, no es así como se plantea el problema: no comienza a existir más que en función de la obra teatral encarnada, no ya en el actor, sino sobre todo en el texto.

Fedra ha sido escrita para ser representada, pero existe ya como obra para el bachiller que aprende sus clásicos. El *Teatro en la butaca*, con la única ayuda de la imaginación, es un teatro incompleto, pero es ya teatro. Por el contrario, *Cyrano de Bergerac o Le voyageur sans bagages*, tal como han sido filmados, no lo son, aunque esté el texto, y hasta incluso el espectáculo.

Si nos fuera posible no retener de *Fedra* más que la acción y pudiéramos volver a escribirla en función de las «exigencias novelescas» o del diálogo del cine, volveríamos a encontrarnos ante la hipótesis precedente de lo teatral reducido a lo dramático. Pero si no hay ningún impedimento metafísico para realizar esta operación, sí se advierte que hay muchos de orden práctico, contingente e histórico. El más simple es el saludable temor al ridículo; y el más imperioso, la concepción

moderna de la obra de arte que impone el respeto del texto y de la propiedad artística, incluso moral y póstuma. En otros términos, sólo Racine tendría derecho a escribir una adaptación de *Fedra*, pero aparte de que nada nos prueba el que con esa condición la adaptación sería buena (ha sido el mismo Jean Anouilh quien ha vertido al cine *Le voyageur sans bagages)*, resulta que Racine ha muerto.

Se dirá quizá que no pasa en absoluto lo mismo cuando el autor está vivo, ya que éste puede reinventar personalmente su obra, remodelar la materia —como hizo recientemente André Gide, aunque en sentido contrario, de la novela a la escena, con *Les Caves du Vadean*— o por lo menos controlar y avalar el trabajo de un adaptador. Pero mirándolo de cerca, se trata de una satisfacción más jurídica que estética; en primer lugar porque el talento, y *a fortiori* el genio, no son siempre universales, y nada garantiza la equivalencia del original y de la adaptación, incluso firmada por el autor. Después, porque la razón más común de llevar a la pantalla una obra dramática contemporánea es el éxito que ha conseguido en la escena. Este éxito la cristaliza esencialmente en un texto paladeado ya por el espectador y que, además, el público de la película pretende encontrar de nuevo; he aquí cómo hemos llegado, dando un rodeo más o menos honorable, al respeto del texto.

Finalmente y sobre todo, porque cuanto mayor es la calidad de una obra dramática, más difícil es la disociación de lo dramático y de lo teatral, cuya síntesis está realizada por el texto. Resulta significativo el que asistamos a tentativas de adaptación de novelas a la escena pero nunca, prácticamente, a la operación contraria. Como si el teatro se situara en el término de un proceso irreversible de purificación estética. En todo rigor, puede obtenerse una obra teatral de *Los hermanos Karamazov* o de *Madame Bovary*; pero admitiendo que esas piezas hubieran existido primero, habría sido imposible hacer las novelas que conocemos. Y es que si lo novelesco incluye lo dramático de manera que esto último puede ser deducido, la recíproca supone una inducción, es decir, un arte, una creación pura y simple. Con relación a la obra teatral, la novela no es más que una de las múltiples síntesis posibles a partir del elemento dramático simple.

Así, si la noción de fidelidad no es absurda en el sentido novela-teatro, ya que puede discernirse una filiación necesaria, no se ve muy bien lo que podría significar el sentido inverso, *a fortiori*, la noción de equivalencia: todo lo más se podría hablar de «inspiración» a partir de las situaciones y de los personajes.

Estoy comparando de momento la novela y el teatro, pero lodo hace pensar que el razonamiento sirve también para el cine; porque, una de dos: o el film es la

fotografía pura y simple de la pieza (por tanto con su texto) y eso es precisamente el famoso «teatro filmado», o bien la pieza es adaptada a «las exigencias del arte cinematográfico» y entonces volvemos a caer en la inducción de la que hablábamos antes y se trata entonces de otra obra. Jean Renoir se ha inspirado en la pieza de René Fauchois en *Boudu sauvé des eaux*, pero ha realizado una obra probablemente superior al original y que le eclipsa[39]. Se trata por lo demás de una excepción que confirma plenamente la regla.

Desde cualquier ángulo que se la aborde, la pieza teatral, clásica o contemporánea, está irrevocablemente ligada a su texto. No se podría «adaptar» éste sin renunciar a la obra original sustituyéndola por otra, quizá superior pero que ya no es la misma. Operación que estaría fatalmente limitada por lo demás a autores de menor importancia o todavía vivos, ya que las obras maestras consagradas por el tiempo nos imponen el respeto del texto como un postulado.

Todo lo cual viene a ser confirmado por la experiencia de los diez últimos años. Si el problema del teatro filmado recobra una singular actualidad estética, lo debe a obras como *Hamlet, Enrique V, Macbeth* en lo que al repertorio clásico se refiere; y, para los contemporáneos, a films como *La loba*, de Lilian Hellman y Wyler, *Les parents terribles*, *Occupe-toi d'A-mélie, The rope*… Jean Cocteau había preparado antes de la guerra una «adaptación» de *Les parents terribles*. Al volver a pensar en ello en 1946, renunció a esta adaptación y decidió conservar íntegramente el texto primitivo. Veremos más adelante que incluso ha conservado prácticamente el mismo decorado escénico. La evolución del teatro filmado, en América, Inglaterra y Francia, y tanto partiendo de obras clásicas como modernas, es la misma; se caracteriza por una fidelidad cada vez más imperiosa al texto escrito, como si las diversas experiencias del cine sonoro se unieran en este punto. Anteriormente, la preocupación fundamental del cineasta parecía ser la de camuflar el origen teatral del modelo, adaptándolo, disolviéndolo en el cine. Actualmente no sólo parece que ha renunciado a esto, sino que llega a subrayar sistemáticamente su carácter teatral. Y casi no podía ser de otra manera desde el momento en que se respeta lo esencial del texto. Concebido en función de las virtualidades teatrales, el texto las lleva todas en sí. Determina el modo y el estilo de la representación; es ya, en potencia, el teatro. No se puede decidir serle fiel y apartarle al mismo tiempo de la expresión a la que tiende.

§. ¡Esconded ese teatro que no quisiera ver!

Encontraremos la confirmación en un ejemplo tomado del repertorio clásico: se trata de una cinta que quizá todavía hace estragos en las escuelas y en los liceos franceses y que pretende ser una tentativa de enseñanza de la literatura por medio del cine. Se trata de *Médecin malgré lui*, llevada a la pantalla, con la ayuda de un profesor de buena voluntad, por un director cuyo nombre callaremos. Este film posee un enorme dossier, tan elogioso como entristecedor, de cartas de profesores y directores de una increíble síntesis de todos los errores susceptibles de desnaturalizar tanto el cine como el teatro y al propio Molière además. La primera escena, la de los haces de leña, localizada en un bosque verdadero, comienza con un *travelling* interminable bajo los árboles, visiblemente destinado a que podamos apreciar los efectos del sol bajo las ramas, antes de descubrir dos personajes clownescos, ocupados sin duda en recoger setas: el desgraciado Sganarelle y su mujer, cuyos trajes teatrales tienen aquí aspecto de disfraces grotescos. A lo largo del film y siempre que es posible, se nos van mostrando decorados reales: la llegada de Sganarelle a la consulta da ocasión para mostrar una pequeña casa solariega del siglo XVII. ¿Qué decir de la planificación? La de la primera escena progresa desde el de conjunto hasta el primer plano, cambiando naturalmente de ángulo a cada réplica. Se tiene el sentimiento de que si el texto lo hubiera permitido, el director habría querido darnos la «progresión del diálogo» por un montaje acelerado a la manera de Abel Gance. Tal como ha sido hecha esta planificación permite de todas formas a los alumnos no perderse nada, gracias a los «campos» y «contracampos» en primer plano, y de la mímica de los actores de la Comedia Francesa que, como nadie habrá puesto en duda, nos retrotraen a los bellos tiempos del *film d'art*.

Si por cine se entiende la libertad de la acción con relación al espacio, y la libertad de punto de vista con relación a la acción, convertir en cine una obra de teatro será dar a su decorado la amplitud y la realidad que la escena no podía ofrecerle materialmente. Será también liberar al espectador de su sillón y valorizar, gracias al cambio de plano, el trabajo del actor. Ante tales «puestas en escena» hay que estar de acuerdo en que son válidas todas las acusaciones contra teatro filmado. Pero es que no se trata precisamente de puesta en escena. La operación ha consistido solamente en inyectar a la fuerza «cine» «en el teatro». El drama original y con mayor razón el texto, se encuentran allí totalmente desplazados. El tiempo de la acción teatral no es evidentemente el mismo que el de la pantalla, y la primacía dramática de la palabra queda desplazada por el suplemento de dramatización que

la cámara añade al decorado. Finalmente y sobre todo, una cierta artificiosidad, una transposición exagerada del decorado teatral es rigurosamente incomparable con el realismo congénito del cine. Las candilejas no dan la misma luz que un sol de otoño. En último caso, la escena de los haces de leña puede interpretarse delante de un telón, pero deja de existir al pie de un árbol.

Este fracaso ilustra bastante bien lo que puede considerarse como la mayor herejía del teatro filmado: la preocupación por «hacer cine». Con mayor o menor aproximación, en este punto confluyen los films sacados de piezas teatrales que han tenido éxito. Si se supone que la acción transcurre en la Costa Azul, los amantes, en lugar de charlar tranquilamente en un bar, se abrazarán al volante de un coche americano en la carretera de la Corniche, teniendo al fondo en «transparencia» los acantilados del Cap d'Antibes. En cuanto a la planificación, en *Les Gueux du Parcidis*, por ejemplo, la igualdad de los contratos de Raimu y Fernandel darán como resultado un número sensiblemente igual de primeros planos en beneficio de uno y otro.

Los prejuicios del público, por lo demás, contribuyen a afirmar los de los cineastas. El público no piensa demasiado en el cine, pero lo identifica con la amplitud de los decorados, con la posibilidad de utilizar escenarios naturales y de hacer que la acción sea movida. Si no se añadiera a la obra de teatro un mínimo de cine, se consideraría estafado. El cine debe necesariamente «resultar más rico» que el teatro. Los actores tienen que ser célebres y todo lo que suene a pobreza o a avaricia en los medios materiales es, suele decirse, motivo de fracaso. Haría falta una cierta valentía en el director y en el productor que aceptaran el afrontar en estos puntos los prejuicios del público. Sobre todo si ellos mismos no tienen fe en su empresa. En el origen de la herejía del teatro filmado reside un complejo ambivalente del cine frente al teatro: complejo de inferioridad frente a un arte más antiguo y más literario, contrarrestado por el cine con la «superioridad» técnica de sus medios, confundida con una superioridad estética.

§. ¿Teatro en conserva o super-teatro?

¿Existe la contraprueba de estos errores? Dos éxitos como *Enrique V y Les parents terribles* nos lo proporcionan sin ningún lugar a dudas.

Cuando el director de *Médecin malgré luí* comenzaba su trabajo con un *travelling* en el bosque, era con la ingenua y tal vez inconsciente esperanza de hacernos tragar inmediatamente la desgraciada escena de los haces de leña, como un medicamento

recubierto de azúcar. Trataba de poner un poco de realidad alrededor, trataba de proporcionarnos una escalera para que pudiéramos subir a la escena. Sus desmañadas astucias tenían desgraciadamente el efecto contrario: destacar irremediablemente la irrealidad de los personajes y del texto.

Veamos ahora cómo Laurence Olivier ha sabido resolver en *Enrique V* la dialéctica del realismo cinematográfico y de la convención teatral. El film comienza también con un *travelling*, pero es para introducirnos en el teatro: el palio de una posada isabelina. No pretende hacernos olvidar la convención teatral, sino que, por el contrario, la subraya. El film no es inmediata y directamente la obra *Enrique V*, sino la *representación* de esa obra. Esto resulta evidente, ya que la representación no es actual, como en el teatro, sino que se desarrolla en el tiempo mismo de Shakespeare, y se nos muestran los espectadores y los palcos. No hay, por tanto, error posible, y no hace falta el acto de fe del espectador delante del telón que se alza, para gozar del espectáculo. No nos encontramos realmente ante la obra, sino ante un film histórico sobre el teatro isabelino, es decir, en un género cinematográfico perfectamente establecido y al que ya estamos habituados. Y es que la estrategia estética de Laurence Olivier no era más que una estratagema para eludir el espejismo del telón. Al hacer el cine del teatro, al denunciar previamente con el cine el juego y las convenciones teatrales en lugar de pretender disimularlas, ha suprimido la hipoteca del realismo que se oponía a la ilusión teatral. Una vez aseguradas estas coordenadas psicológicas en complicidad con el espectador, Laurence Olivier podía permitirse tanto la deformación pictórica del decorado como el realismo de la batalla de Azincourt; Shakespeare le invitaba con su apelación explícita a la imaginación del auditorio: el pretexto resultaba también perfecto allí. Este despliegue cinematográfico, difícilmente admisible si el film no hubiera sido más que la representación de *Enrique V*, encontraba su justificación en la obra misma. Quedaba, naturalmente, el mantenerse en la línea. Y así se ha hecho. Digamos únicamente que el color, del que quizá finalmente acabará por descubrirse que es esencialmente un elemento no realista, contribuye a hacer admisible el paso a lo imaginario y, dentro de lo imaginario, permite la continuidad entre las miniaturas y la reconstrucción «realista» de Azincourt. En ningún momento *Enrique V* es realmente «teatro filmado»: el film se sitúa de alguna manera a los dos lados de la representación teatral, más acá y más allá de la escena. De esta manera, Shakespeare se encuentra prisionero bien a gusto y el teatro también, rodeado del cine por todas partes.

El moderno teatro de *boulevard* no parece recurrir con tanta evidencia a las convenciones escénicas. El «Teatro libre» y las teorías de Antoine han podido incluso hacer creer en algún momento en la existencia de un teatro «realista», en una especie de pre-cinema[40]. Era una ilusión que hoy ya no engaña a nadie. Si existe un realismo teatral, lo es siempre con relación a un sistema de convenciones más secretas, menos explícitas, pero también absolutamente rigurosas. El «trozo de vida» no existe en el teatro. O, por lo menos, el solo hecho de colocarlo sobre la escena lo separa justamente de la vida para hacer de él un fenómeno *in vitro*, que todavía participa parcialmente de la naturaleza, pero que está ya profundamente modificado por las condiciones de la observación. Antoine puede colocar en escena auténticos pedazos de carne, pero no puede, como el cine, hacer desfilar todo el rebaño. Para plantar un árbol hay que cortarle las raíces y en todo caso renunciar a mostrar realmente el bosque. De tal manera que su árbol procede todavía de la pancarta isabelina, y no pasa de ser, a fin de cuentas, más que un poste indicador. Recordadas estas verdades poco rebatibles, se admitirá que la filmación de *Les parents terribles* no plantea problemas totalmente diferentes de los de una pieza clásica. Lo que llamamos aquí realismo no coloca en absoluto la obra al mismo nivel del cine, no hace desaparecer la rampa. Simplemente, el sistema de convenciones al que obedece la puesta en escena y, por tanto, el texto, está en cierta manera en un primer grado. Las convenciones trágicas, con su cortejo de inverosimilitudes materiales y de alejandrinos, no son más que máscaras y coturnos que acusan y subrayan la convención fundamental del hecho teatral.

Eso es lo que ha comprendido bien Jean Cocteau al llevar a la pantalla *Les parents terribles*. Aunque su obra fuera aparentemente de las más «realistas», Cocteau cineasta ha comprendido que no hacía falta añadir nada a su decorado, que el cine no estaba allí para multiplicarlo sino para intensificarlo. Si la habitación se convierte en apartamento, este parecerá, gracias a la pantalla y a la técnica de la cámara, más exiguo todavía que la habitación en la escena. Como aquí lo esencial es el hecho dramático de la enclaustración y de la cohabitación, el menor rayo de sol, cualquier luz distinta de la eléctrica hubiera destruido esta frágil y fatal simbiosis. También el equipo entero de la «roulotte» puede trasladarse al otro extremo de París, a casa de Madelcine, pero les dejamos a la puerta de un apartamento para encontrarlos en el umbral del otro. No se trata aquí de una elipsis de montaje ya clásica, sino de un hecho positivo de la puesta en escena, al que Cocteau no se veía en absoluto obligado por el cine y que, por tanto, sobrepasa las

posibilidades de expresión del teatro; como éste se halla constreñido a hacerlo, no puede conseguir el mismo efecto. Cien ejemplos confirmarían que la cámara respeta la naturaleza del decorado teatral y se esfuerza solamente por aumentar su eficacia, sin tratar nunca de modificar sus relaciones con el personaje. No todos los inconvenientes que presenta el teatro favorecen su finalidad dramática: la necesidad de mostrar en la escena las habitaciones, una después de otra, y de bajar en los entreactos el telón es incontestablemente una servidumbre inútil. La verdadera unidad de tiempo y de lugar la introduce la cámara gracias a su movilidad. El cine era necesario para que el proyecto teatral se expresara por fin libremente y para que *Les parents terribles* llegara a ser evidentemente una tragedia de la habitación en la que el entreabrirse de una puerta pueda tener mayor sentido que un monólogo sobre una cama. Cocteau no traiciona su obra, sino que permanece fiel al espíritu de la pieza en cuanto respeta mejor las servidumbres esenciales al saber discernirlas de las contingencias accidentales. El cine obra tan sólo como un revelador que acaba de hacer aparecer ciertos detalles que la escena dejaba en blanco.

Resuelto el problema del decorado, quedaba el más difícil: el de la planificación. Es aquí donde Cocteau ha demostrado más imaginación. La noción de «plano» acaba finalmente por disolverse. Sólo subsiste el «encuadre», cristalización pasajera de una realidad cuya presencia obsesiva no deja de sentirse. A Cocteau le gusta decir que ha pensado su film en «16 mm». «Pensado» solamente, porque no hubiera tenido sentido realizarlo en formato reducido. Lo que cuenta es que el espectador tenga el sentimiento de una presencia total del suceso no como en el caso de Welles (o de Renoir) por la profundidad de campo, sino en virtud de una diabólica rapidez de la mirada, que nos parece que capta por vez primera el ritmo puro de la atención. Sin duda toda buena planificación la tiene en cuenta. El tradicional «campo-contracampo» divide el diálogo según una sintaxis elemental del interés. Un primer plano de un teléfono que llama en el momento patético equivale a una concentración de la atención. Pero nos parece que la planificación ordinaria supone un compromiso entre tres posibles sistemas de analizar la realidad: 1.° un análisis puramente lógico y descriptivo (el arma del crimen cerca del cadáver); 2.° un análisis psicológico interior al film, es decir, conforme con el punto de vista de uno de los protagonistas en la situación dada (el vaso de leche —quizá envenenado— que debe beber Ingrid Bergman en *Encadenados*, o la sortija en el dedo de Teresa Wright en *La sombra de una duda)'*, 3.°finalmente, un análisis psicológico en función del interés del espectador; interés espontáneo o provocado por el director

precisamente gracias a este análisis: es el picaporte que gira sin que el criminal lo advierta (¡Atención!, gritarán los niños al personaje del Guiñol que va a ser sorprendido por el gendarme).

Estos tres puntos de vista, cuya combinación constituye la síntesis de la acción cinematográfica en la mayor parte de los films, dan una impresión de unidad. Sin embargo, implican una heterogeneidad psicológica y una discontinuidad material. En el fondo, los mismos que se concede el novelista tradicional y que valieron a François Mauriac la conocida repulsa por parte de Jean-Paul Sartre. La importancia de la profundidad de campo y del plano fijo en Orson Welles o William Wyler procede precisamente de rechazar esta fragmentación arbitraria que sustituyen por una imagen uniformemente legible, que obliga al espectador a realizar por sí mismo la elección.

Aunque permaneciendo técnicamente fiel a la planificación clásica (su film tiene incluso un número de planos superior a lo normal), Cocteau le confiere una significación original no utilizando prácticamente más que planos de la tercera categoría; es decir, el punto de vista del espectador y sólo ése; de un espectador extraordinariamente perspicaz y puesto en situación de verlo todo. El análisis lógico y descriptivo, lo mismo que el punto de vista del personaje, quedan prácticamente eliminados; queda sólo el del testigo. Hay una utilización de la «cámara subjetiva» pero a la inversa, no como en *La dama del lago*, gracias a una pueril identificación del espectador con el personaje a través del trucaje de la cámara, sino al contrario, por la despiadada exterioricidad del testigo. La cámara es el espectador y nada más que el espectador. Es también Cocteau quien ha dicho que el cine era ver un acontecimiento por el ojo de la cerradura. De la cerradura queda aquí la impresión de violación de domicilio, la cuasi-obscenidad del «ver».

Tomemos un ejemplo muy significativo de esta determinación de exterioricidad: una de las últimas imágenes del film, cuando Yvonne de Bray envenenada se aleja retrocediendo hacia su habitación, mirando al grupo que está muy ocupado alrededor de la feliz Magdalena. Un *travelling* hacia atrás permite a la cámara el acompañarla. Pero este movimiento no se confunde nunca, aunque la tentación era grande, con el punto de vista subjetivo de «Sofía». El impacto del *travelling* sería ciertamente más violento si estuviéramos en el sitio de la actriz y viéramos con sus ojos. Pero Cocteau se ha guardado muy bien de incurrir en este contrasentido: conserva a Yvonne de Bray en escorzo y retrocede, un poco retirado, detrás de ella. El objeto del plano no es lo que ella mira, ni siquiera su mirada; se trata de verla

mirar; y, sin duda, por encima de su hombro; ése es el privilegio cinematográfico que Cocteau se empeña en devolver al teatro.

Cocteau se coloca así en el principio mismo de las relaciones del espectador con la escena. Aunque el cine le permitía captar el drama desde múltiples puntos de vista, prefirió deliberadamente no utilizar más que el del espectador, único denominador común entre la escena y la pantalla.

Así, Cocteau conserva lo esencial del carácter teatral de su obra. En lugar de intentar, como tantos otros, disolverla en el cine, utiliza por el contrario los recursos de la cámara para acusar, subrayar, confirmar las estructuras escénicas y sus corolarios psicológicos. La aportación específica del cine no se podría definir aquí más que como aumento de teatralidad.



Les Parents terribles, de Jean Cocteau.

Por esto hay que equipararle con Laurence Olivier, Orson Welles, Wyler y Dudley Nichols, como lo confirman el análisis de *Macbeth*, de *Hamlet*, de *La loba* o de *A Electra le sienta bien el luto*, para no hablar de un film como *Occupe-toi d'Amélie*, donde Claude Autant-Lara realiza en el vodevil una operación comparable a la de Laurence Olivier con *Enrique V*. Todos los éxitos tan característicos de estos últimos quince años son ilustración de una paradoja: el respeto del texto y de las estructuras teatrales. Ya no se trata de un asunto que se «adapta». Se trata de una obra teatral que se pone en escena gracias al cine. Del «teatro en conserva»,

ingenuo o impúdico, a estos éxitos recientes, el problema del teatro filmado se ha renovado radicalmente. Hemos intentado discernir cómo. Con una mayor ambición ¿llegaremos a decir por qué?

Contenido II:

§. La noción de presencia
§. Oposición e identificación
§. El anverso de decorado
§. La pantalla y el realismo del espacio
§. Una analogía de la interpretación

El *leitmotiv* de quienes rechazan el teatro filmado, su argumento último y aparentemente inexpugnable, sigue siendo el placer irremplazable que va unido a la presencia física del actor. «Lo específicamente teatral —escribe Henri Gouhier en *l'Essence du Théâtre*— es la imposibilidad de separar la acción del actor». Y más aún «La escena admite todas las ilusiones excepto la de la presencia; el comediante se nos aparece bajo su disfraz, con otra alma y una voz distinta, pero está allí y, al instante, el espacio recobra sus exigencias y la duración su espesor». En otros términos e inversamente: el cine puede sustituir todas las realidades menos la de la presencia física del actor. Si es cierto que aquí reside la esencia del fenómeno teatral, el cine no podría igualarlo en manera alguna. Si la escritura, el estilo, la construcción dramática están, como deben estarlo, concebidos para recibir alma y existencia de un actor en carne y hueso, la empresa se nos muestra como radicalmente vana, al intentar sustituir al hombre por su reflejo o su sombra. El argumento es irrefutable. Los logros de Laurence Olivier, de Welles o de Cocteau tienen que ser refutados (lo que sólo puede hacerse con mala fe) o declarados inexplicables: un desafío a la estética y al filósofo. Por tanto, no pueden elucidarse más que poniendo en tela de juicio ese lugar común de la crítica teatral: «la irremplazable presencia del actor».

§. La noción de presencia

Una primera serie de puntualizaciones se impondría para empezar en cuanto al contenido del concepto «presencia», porque parece ser que esta noción, tal como

podría ser entendida antes de la aparición de la fotografía, es la que el cine viene precisamente a problematizar.

La imagen fotográfica —y singularmente la cinematográfica— ¿puede ser asimilada a las otras imágenes y, como ellas, distinguida de la existencia del objeto? La presencia se define naturalmente en relación al tiempo y al espacio. «Estar en presencia» de alguien es reconocer que es nuestro contemporáneo y constatar que se mantiene en la zona de acceso natural de nuestros sentidos (aquí, de la vista; en la radio, del oído). Hasta la aparición de la fotografía y más aún del cine, las artes plásticas, sobre todo en el retrato, eran los únicos intermediarios posibles entre la presencia concreta y la ausencia. La justificación se centraba en el parecido, que excita la imaginación y ayuda a la memoria. Pero la fotografía es una cosa distinta. No es ya la imagen de un objeto o de un ser sino su huella. Su génesis automática la distingue radicalmente de otras técnicas de reproducción. El fotógrafo procede, con la mediación del objetivo, a una verdadera captura de la huella luminosa: llega a realizar un molde. Como tal, trae consigo, más que la semejanza, una especie de identidad (el carnet del mismo nombre sólo es concebible en la era de la fotografía). Pero la fotografía es una técnica incompleta en la medida en que su instantaneidad le obliga a no captar el tiempo que detiene. El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración.

El siglo XIX, con sus técnicas objetivas de reproducción visual y sonora, ha hecho aparecer una nueva categoría de imágenes; sus relaciones con la realidad de la que proceden exigen una definición rigurosa. Sin contar con que los problemas estéticos que se derivan directamente no podrían ser convenientemente planteados sin esta operación filosófica previa, supone una cierta imprudencia el tratar hechos estéticos antiguos como si las categorías que les afectan no hubieran sido modificadas en nada por la aparición de fenómenos absolutamente nuevos. El sentido común —quizá el mejor filósofo en estas materias— lo ha comprendido bien al crear una expresión para significar la presencia de un actor al añadir al anuncio «en carne y hueso». Y es que para él la palabra «presencia» se presta hoy al equívoco y que un pleonasmo no está de más en los tiempos del cinematógrafo. Por eso no es ya una cosa tan segura el que no pueda concebirse ningún intermedio entre presencia y ausencia. Es igualmente al nivel de la ontología donde la eficacia del cine encuentra su fuente. Resulta falso decir que la pantalla sea absolutamente impotente para ponernos «en presencia» del actor. Lo hace a la manera de un

espejo (del que hay que admitir que repite la presencia de lo que refleja), pero de un espejo de reflejo diferido, cuyo azogue retuviera la imagen[41]. Es cierto que, en el teatro, Molière puede agonizar sobre la escena y que tenemos el privilegio de vivir en el tiempo biográfico del actor; pero también asistimos en el film *Manolete* a la muerte auténtica del célebre torero, y si nuestra emoción no es por supuesto tan fuerte como si hubiéramos estado en la plaza en ese instante histórico, es por lo menos de la misma naturaleza. Lo que perdemos de testimonio directo ¿no lo ganamos gracias a la proximidad artificial que permite el acercamiento de la cámara? Todo sucede como si en el parámetro Tiempo-Espacio, que define la presencia, el cine no nos devuelva más que una duración debilitada, disminuida, pero no reducida a cero, mientras que la multiplicación del factor espacial restablecería el equilibrio de la ecuación psicológica.

Al menos no se podría oponer al teatro sobre esta única noción de presencia, sin dar cuenta previamente de lo que de ella queda en la pantalla y que los filósofos y estudiosos de la estética apenas han esclarecido todavía. No vamos a intentarlo aquí, porque incluso en la interpretación clásica que le da, entre otros, Henri Gouhier, la «presencia» nos parece que en un último análisis no encierra la esencia radical del teatro.

§. Oposición e identificación

Una introspección sincera del placer teatral y cinematográfico en lo que tienen de menos intelectual, de más directo, nos obliga a reconocer en la alegría que nos proporciona la escena cuando cae el telón, no sé qué de más tónico y, reconozcámoslo, de más noble —o quizá, habría que decir de más moral— que el placer proporcionado por un buen film. Parece como si obtuviéramos una conciencia más satisfecha. En un cierto sentido, para el espectador es como si todo el teatro fuera corneliano. Desde este punto de vista, podría decirse que a los mejores films «les falta algo». Es como si una inevitable disminución de voltaje, como si un misterioso cortocircuito estético privara al cine de una cierta tensión que es decididamente propia de la escena. Esta diferencia, por pequeña que sea, existe ciertamente aun entre una pésima interpretación de aficionados y la más brillante interpretación cinematográfica de Laurence Olivier. Esta constatación no tiene nada de banal, y la supervivencia del teatro a los cincuenta años del cine y a pesar de las profecías de Marcel Pagnol proporcionan ya una prueba experimental suficiente.

En el principio de desencanto que sigue al film podría sin duda discernirse un proceso de despersonalización del espectador. Así lo escribía Rosenkrantz, en 1937[42], en un artículo, profundamente original para su época: «los personajes de la pantalla son de una manera natural objeto de identificación, mientras que los de la escena lo son más bien de oposición mental, porque su presencia efectiva les da una realidad objetiva y para convertirlos en objetos de un mundo imaginario la voluntad activa del espectador debe intervenir para hacer abstracción de su realidad física. Esta abstracción es el fruto de un proceso intelectual que sólo puede pedirse a individuos plenamente conscientes». El espectador del cine tiende a identificarse con el héroe por un proceso psicológico que tiene como consecuencia el convertir la sala en «masa» y el uniformar las emociones: «lo mismo que en álgebra si dos dimensiones son respectivamente iguales a una tercera son iguales entre sí, podría decirse: si dos individuos se identifican con un tercero, son idénticos entre sí». Tomemos el significativo ejemplo de las *girls* en la escena y en la pantalla. En la pantalla, su aparición satisface aspiraciones sexuales inconscientes, y cuando el héroe se pone en contacto con ellas satisface el deseo del espectador en la medida en que éste se identifica con el héroe. En la escena, las *girls* despiertan los sentidos del espectador como lo harían en la realidad. De manera que la identificación con el héroe no se produce. Se convierte, por el contrario, en objeto de celos o de envidia. Tarzán, en suma, no puede concebirse más que en el cine. El cine calma al espectador; el teatro le excita. El teatro, incluso cuando apela a los instintos más bajos, impide hasta un cierto punto la formación de una mentalidad de masa[43], dificulta la representación colectiva en el sentido psicológico, porque exige una conciencia individual activa, mientras que el film no pide más que una adhesión pasiva.

Estas consideraciones dan una nueva claridad al problema del actor. Lo hacen descender de la ontología a la psicología. El cine se opone al teatro en la medida en que favorece el proceso de identificación con el héroe. Así planteado, el problema deja de ser radicalmente insoluble, ya que el cine dispone de procedimientos de puesta en escena que favorecen la pasividad o que por el contrario excitan más o menos la conciencia. Inversamente, el teatro puede intentar atenuar la oposición psicológica entre el espectador y el héroe. El teatro y el cine no estarían ya separados por una fosa estética infranqueable; tenderían tan sólo a suscitar dos actitudes mentales sobre las cuales los directores tienen un amplio control.

Al analizarlo de cerca, el placer teatral no se opondría sólo al cine sino también al de la novela. El lector de novelas, que está físicamente solo como lo está psicológicamente el espectador de las salas oscuras, se identifica igualmente con los personajes[44] porque experimenta, también él, después de una lectura prolongada, la embriaguez de una dudosa intimidad con los héroes. Existe incontestablemente en el placer de la novela, como en el cine, una complacencia en uno mismo, una concesión a la soledad, una especie de traición de la acción al rechazar una responsabilidad social.

El análisis del fenómeno puede además ser fácilmente repetido desde un punto de vista psicoanalítico. ¿No es significativo que el psiquiatra en estos casos haya tomado de Aristóteles el término *catarsis*? Las investigaciones pedagógicas modernas relativas al «psicodrama» parece que abren caminos fecundos sobre los procesos catárticos del teatro. Utilizan en efecto la ambigüedad existente todavía en el niño entre las nociones de juego y realidad, para llevar al sujeto a liberarse, en la improvisación teatral, de las represiones que sufre. Esta técnica lleva a crear una especie de teatro incierto en el que la actuación es seria y el actor es su propio espectador. La acción que se desarrolla no ha sido todavía escindida por la rampa, que es, sin duda, el símbolo arquitectónico de la censura que nos separa de la escena. Deleguemos en Edipo para que obre en nuestro lugar al otro lado de ese muro de fuego, esa frontera cegadora entre lo real y lo imaginario que autoriza la existencia de los monstruos dionisíacos y nos protege contra ellos[45]. Las fieras sagradas no franquearán esta página de luz fuera de la cual se hacen a nuestros ojos incongruentes y sacrílegas (especie de respeto inquietante que aureola todavía como una fosforescencia al actor maquillado cuando vamos a verlo en su camerino). Y no es válida la objeción de que en el teatro no siempre ha existido la rampa, porque no es más que un símbolo y antes de ella hubo otros, después del coturno y la máscara. En el siglo XVII el acceso de los pequeños marqueses al escenario no negaba la rampa, sino que más bien la confirmaba gracias a una especie de violación privilegiada, lo mismo que hoy en Broadway cuando Orson Welles, al situar en la sala unos cuantos actores para disparar sobre el público, no aniquila la rampa, sino que se coloca del otro lado. Las reglas del juego se han hecho también para ser violadas y ya se cuenta con que algunos jugadores han de incumplirlas[46].

Con relación a la objeción de la presencia y sólo a ella, el cine y el teatro no estarían en oposición esencial. Lo que está en conflicto son más bien dos

modalidades psicológicas del espectáculo. El teatro se construye sobre la conciencia recíproca de la presencia del espectador y del actor, pero para los fines del juego. Obra en nosotros por la participación lúdica en una acción, a través de la rampa y bajo la protección de su censura. En el cine, por el contrario, contemplamos solitarios, escondidos en una sala oscura, a través de persianas semiabiertas, un espectáculo que nos ignora y que participa del Universo. Nada viene a oponerse a nuestra identificación imaginaria con el mundo que se agita delante de nosotros, que se convierte en el *Mundo*. No es ya sobre el fenómeno del actor en tanto que persona físicamente presente donde tiene interés el concentrar el análisis, sino sobre el conjunto de condiciones del «juego teatral» que exige del espectador su participación activa. Vamos a ver que se trata mucho menos del actor y de su «presencia», que del hombre y del decorado.

§. El anverso del decorado

No puede hacerse teatro más que con el hombre, pero el drama cinematográfico puede existir sin actores. Una puerta que golpea, una hoja arrastrada por el viento, las olas que lamen una playa pueden tener potencia dramática. Algunas de las obras maestras del cine no utilizan al hombre más que accesoriamente: como un comparsa o en contrapunto con la naturaleza que constituye el verdadero personaje central. Incluso si en *Nanouk* o *El hombre de Arán* la lucha del hombre y de la naturaleza es el tema del film, esa lucha no podría compararse con una acción teatral, ya que el punto de apoyo del armazón dramático no está en el hombre sino en las cosas. Como ha dicho creo que Jean-Paul Sartre, en el teatro el drama parte del actor; en el cine va del decorado al hombre. Esta inversión de las corrientes dramáticas es de una importancia decisiva e interesa a la esencia misma de la puesta en escena.

Hay que saber descubrir aquí una de las consecuencias del realismo fotográfico. Es cierto que si el cine utiliza la naturaleza es porque puede: la cámara ofrece al director todas las posibilidades del microscopio y del telescopio. Las últimas fibras de una cuerda que va a ceder, o un ejército entero al asalto de una colina, son ya acontecimientos a nuestro alcance. Las causas y los efectos dramáticos no tienen ya, para el ojo de la cámara, límites materiales. El drama está, para ella, liberado de toda contingencia temporal o espacial. Pero esta liberación de los poderes dramáticos tangibles no es todavía más que una causa estética secundaria que no explicaría radicalmente el trastrocamiento de los valores entre el hombre y el

decorado. Porque sucede también que el cine se priva voluntariamente del posible recurso al decorado y a la naturaleza —hemos visto precisamente el ejemplo en *Les parents terribles*— cuando el teatro, por el contrario, utiliza una maquinaria compleja para dar al espectador la ilusión de la ubicuidad. *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer, toda ella en primeros planos, en un decorado casi invisible (y teatral además) de Jean Hugo, ¿es menos cinematográfica que *La diligencia*? Parece entonces que la cantidad no tiene nada que ver en el asunto, como tampoco la similitud con ciertos decorados teatrales. El decorador no concebirá de manera sensiblemente diferente la habitación de *La dama de las camelias* para la pantalla y la escena. Es cierto que en la pantalla tendríamos quizás primeros planos de pañuelos con manchas de sangre. Pero una hábil puesta en escena teatral sabrá también jugar con la tos y con el pañuelo. Todos los primeros planos de *Les parents terribles* están, de hecho, tomados del teatro en donde nuestra atención los aislaba espontáneamente. Si la puesta en escena cinematográfica no se distingue de la otra más que en que autoriza una mayor proximidad al decorado y su utilización más racional, no habría realmente razones para seguir haciendo teatro y Pagnol sería un profeta. Sin embargo, vemos que los pocos metros cuadrados del decorado de Vilar para *La danse de morí* aportaban tanto al drama como la isla en la que se rodó el film, excelente por otra parte, de Marvel Cravenne.

Y es que el problema no es el decorado en sí mismo, sino su naturaleza y su función. Nos hace falta elucidar ahora una noción específicamente teatral: la del lugar dramático.

No podría existir un teatro sin arquitectura, ya sea el atrio de la catedral, o la plaza de Nîmes, o el palacio de los Papas, o el teatrillo de los feriantes, o el hemiciclo, que parece decorado por un Bérard delirante, del teatro de Vicenzo, o el anfiteatro rococó de una sala de los *Boulevards*. Juego o celebración, el teatro por su esencia no puede confundirse con la naturaleza, bajo pena de disolverse y dejar de ser. Fundado sobre la conciencia recíproca de la presencia de los participantes, necesita oponerse al resto del mundo como el juego a la realidad, como la complicidad a la indiferencia, como la liturgia frente a la vulgaridad de lo útil. Los trajes, la máscara y el maquillaje, el estilo del lenguaje, la rampa, colaboran más o menos en esta distinción, pero el signo más evidente es la escena, cuya arquitectura ha variado sin dejar sin embargo de definir un espacio privilegiado, real o virtualmente distinto de la naturaleza. El decorado existe con relación a este lugar dramático localizado; y contribuye simplemente —más o menos— a distinguirle, a especificarle. Sea lo que

sea, el decorado forma las paredes de esa caja de tres lados, abierta a la sala, que es la escena. Esas falsas perspectivas, esas fachadas, esos bosquejos tienen un revés de tela, de clavos y de madera. Nadie ignora que el actor que se «retira a sus habitaciones» —por el fondo o los laterales del escenario— va en realidad a quitarse el maquillaje en su camerino; esos pocos metros cuadrados de luz y de ilusión están rodeados de maquinaria y de pasillos cuyos laberintos escondidos, pero conocidos, no impiden en absoluto el placer del espectador que sabe entrar en el juego.

Porque no es más que un elemento de la arquitectura escénica, el decorado teatral es un lugar materialmente cerrado, limitado, circunscrito, cuyas únicas ampliaciones se deben a nuestra imaginación que acepta la complicidad. Sus apariencias están vueltas hacia el interior, al público y a la rampa; existe apoyado en su anverso y en la ausencia de un más allá, como la pintura gracias a su marco[47]. De la misma manera que el cuadro no se confunde con el paisaje que representa, ya que no es una ventana sobre un muro, la escena y el decorado en el que la acción se desarrolla son un microcosmos estético insertado a la fuerza en el universo, pero esencialmente heterogéneo de la naturaleza que le rodea.

Todo lo contrario sucede en el cine, cuyo principio es el de negar toda frontera, todo límite a la acción. El concepto de lugar dramático no sólo le es extraño, sino que es esencialmente contradictorio con la noción de pantalla. La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o de un rostro el centro mismo del universo. En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo.

Como el infinito del que el teatro tiene necesidad no podría ser espacial, hace falta que sea el del alma humana. Rodeado por este espacio cerrado, el actor está en el foco de un doble espejo cóncavo. Desde la sala y desde el decorado convergen sobre él los oscuros fuegos de las conciencias y las luces de la rampa. Pero este fuego que le quema es también el de su propia pasión y el de su punto focal; y alumbra en cada espectador una llama de complicidad. Como el océano en la concha, el infinito dramático del corazón humano retumba y se agiganta entre las

paredes de la esfera teatral. Por todo esto su dramaturgia es de esencia humana, y el hombre es su causa y su sujeto.

En la pantalla el hombre deja de ser el foco del drama para convertirse (eventualmente) en el centro del Universo. El choque de su acción puede originar ondas hasta el infinito; el decorado que lo rodea participa del espesor del mundo. También, en cuanto tal, el actor puede estar ausente, porque el hombre no disfruta de ningún privilegio sobre la bestia o el bosque. Sin embargo, nada impide que sea el principal y único resorte del drama (como en la *Juana de Arco* de Dreyer) y en esto el cine puede muy bien superponerse al teatro. En tanto que acción, la de *Fedra* o *El Rey Lear* no es menos cinematográfica que teatral y la muerte, presenciada, de un conejo en *La régle du jeu* nos emociona tanto como la otra, contada, del gatito de Agnès.

Pero si Racine, Shakespeare o Moliere no admiten la trasposición al cine gracias a un simple registro plástico y sonoro, ello se debe a que el tratamiento de la acción y el estilo del diálogo han sido concebidos en función de su eco sobre la arquitectura de la sala. Lo que esas tragedias tienen de específicamente teatral no es tanto la acción como la prioridad humana, es decir, verbal, concedida a la energía dramática.

El problema del teatro filmado, al menos para las obras clásicas, no consiste tanto en llevar una «acción» de la escena a la pantalla, como en trasponer un texto de un sistema dramático a otro, conservando sin embargo su eficacia. No es esencialmente la acción de la obra teatral lo que se resiste al cine, sino, más allá de las modalidades de la intriga, que sería quizá fácil adaptar a la verosimilitud de la pantalla, la forma verbal que las contingencias estéticas o los prejuicios culturales nos obligan a respetar. Es la palabra la que se resiste a dejarse coger en la ventana de la pantalla. «El teatro, escribía Baudelaire, es el esplendor». Si hiciera falta oponer otro símbolo para designar al objeto artificial cristalino, brillante, múltiple y circular que refracta las luces alrededor de su centro y nos mantiene cautivos de su aureola, diríamos que el cine es la linterna del acomodador que atraviesa como un incierto cometa la noche de nuestro soñar despiertos: el espacio difuso, sin geometría y sin fronteras que rodea a la pantalla.

La historia de los fracasos y de los recientes éxitos del teatro filmado será, por tanto, la de la habilidad de los directores para retener la energía dramática en un medio que sirva para reflejarla o le dé al menos la resonancia suficiente para que

sea todavía advertida por el espectador de cine. Se trata, por tanto, de una estética no tanto del actor como del decorado y la planificación.

Se comprende por esto que el teatro filmado esté radicalmente condenado al fracaso cuando se limite, poco más o menos, a fotografiar una representación escénica, incluso y sobre todo, cuando la cámara trata de hacernos olvidar las candilejas y los bastidores. La energía dramática del texto en lugar de volver al actor, se pierde sin eco en el éter cinematográfico. Así se explica que una pieza filmada pueda respetar el texto, estar bien interpretada en decorados verosímiles y parecemos sin embargo un verdadero desastre. Ese es el caso, para poner un ejemplo cómodo, de *Le voyageur sans bagages*. La obra yace delante de nosotros aparentemente idéntica a sí misma, pero vaciada de toda energía, como un acumulador descargado por una invisible toma de tierra.

Pero más allá de la estética del decorado, vemos en seguida que, tanto en la escena como en la pantalla, el problema que se plantea en último análisis es el del realismo. Y es que cuando se habla de cine siempre se termina ahí.

§. La pantalla y el realismo del espacio

De la naturaleza fotográfica del cine resulta efectivamente fácil concluir su realismo. Y la existencia de lo maravilloso o de lo fantástico en el cine, lejos de venir a debilitar el realismo de la imagen, resulta ser la más conveniente de las contrapruebas. La ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino, por el contrario, en el realismo innegable de lo que se le muestra. El truco tiene que ser materialmente perfecto: el «hombre invisible» debe llevar pijama y fumar cigarrillos.

¿Hay que concluir que el cine está obligado a la representación única si no de la realidad natural, sí de una realidad verosímil cuya identidad con la naturaleza, tal como la conoce, pueda admitir el espectador? El relativo fracaso estético del expresionismo alemán confirmaría esta hipótesis, porque se ve claramente que *Caligari* ha querido sustraerse al realismo del decorado bajo la influencia del teatro y de la pintura. Pero esto sería aportar una solución simplista a un problema que admite las más sutiles respuestas. Estamos dispuestos a admitir que la pantalla se puede abrir sobre un universo artificial, con tal de que exista un común denominador entre la imagen cinematográfica y el mundo en que vivimos. Nuestra experiencia del espacio constituye la infraestructura de nuestra concepción del universo. Transformando la fórmula de Henri Gou-hier: «la escena acepta todas las

ilusiones, salvo la de la pre-senda», podría decirse: «La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto una: la del espacio».

Todas es quizá decir demasiado, porque no podría sin duda concebirse una reconstrucción del espacio privada de toda referencia a la naturaleza. El universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo sustituye necesariamente, ya que el concepto mismo de universo es espacialmente exclusivo. Durante un cierto tiempo, el film es el Universo, el Mundo, o si se quiere, la Naturaleza. Hay que reconocer que todos los films que han intentado sustituir el mundo de nuestra experiencia por una naturaleza fabricada y un universo artificial no han obtenido un éxito idéntico. Admitidos los fracasos de *Caligari* y de *Los Nibelungos*, podemos preguntarnos de dónde surge el éxito incontestable de *Nosferatu* y *La pasión de Juana de Arco* (utilizando como criterio de éxito el hecho de que estos films no han envejecido). Parece, sin embargó, a primera vista, que los procedimientos de puesta en escena pertenecen a la misma familia estética y que, con las variedades de temperamento o de época, pueden clasificarse estos cuatro films dentro de un cierto «expresionismo» opuesto al «realismo». Pero si se los considera desde más cerca, se advierte que existen entre ellos diferencias esenciales, que son evidentes en lo que concierne a R. Wiene y Murnau. *Nosferatu* se desarrolla casi siempre en decorados naturales, mientras que lo fantástico de *Caligari* nace gracias a un esfuerzo de deformación de la iluminación y del decorado. El caso de la *Juana de Arco*, de Dreyer, es más sutil, porque la participación de la naturaleza puede parecer en un principio inexistente. Aun siendo más discreto, el decorado de Jean Hugo no es apenas menos artificial y teatral que el utilizado en *Caligari*; el empleo sistemático de los primeros planos y de ángulos extraños acaba por destruir el espacio. Los habituales de los cine-clubs saben que nunca deja de contarse, antes de la proyección del film de Dreyer, la famosa historia de los cabellos de la Falconetti cortados realmente por las exigencias de la obra; y que suele también mencionarse la ausencia de maquillaje en los actores. Pero estos recuerdos históricos de ordinario no van más allá del interés anecdótico. Sin embargo, me parece que esconden el secreto estético del film; aquel incluso que determina su perennidad. Por ellos la obra de Dreyer no tiene nada en común con el teatro y podría decirse incluso que con el hombre. Cuanto más exclusivamente recurría a la expresión humana, más obligado estaba Dreyer a reconvertirla en naturaleza. Que nadie se equivoque: ese prodigioso fresco de cabezas es exactamente lo contrario de un film de actores: es un documental sobre los rostros. Allí no tiene importancia que los

actores «actúen» bien; en revancha, la verruga del obispo Cauchon o las manchas vinosas de Jean d'Yd son parte integrante de la acción. En este drama, visto al microscopio, la naturaleza entera palpita en cada poro de la piel. El desplazamiento de una arruga, el pellizcarse un labio son los movimientos sísmicos y las mareas, el flujo y el reflujo de esta geografía humana. Pero la suprema inteligencia cinematográfica de Dreyer me parece manifestarse especialmente en la escena en exteriores que cualquier otro no hubiera dudado en rodar en el estudio. El decorado que había sido construido evoca, con toda precisión, una Edad Media teatral y de miniaturas. En este sentido, nada menos realista que ese tribunal en el cementerio o esa puerta levadiza; pero todo está iluminado por la luz del sol y el sepulturero arroja por encima de la fosa una paletada de verdadera tierra[48]. Son esos detalles secundarios y aparentemente contrarios a la estética general de la obra los que le confieren, sin embargo, su naturaleza cinematográfica.

Si la paradójica estética del cine reside en una dialéctica de lo concreto y de lo abstracto, a causa de la obligación que tiene la pantalla de significar con la única mediación de lo real, es importantísimo discernir los elementos de la puesta en escena que confirman la noción de realidad natural y de los que la destruyen. Pero sería una consideración grosera el subordinar el sentimiento de realidad a la acumulación de hechos reales. Puede sostenerse que *Les Dames du Bois de Boulogne* es un film realista, aunque todo o casi todo en él sea estilización. Todo: excepto el ruido insignificante de un limpiaparabrisas, el murmullo de una cascada o el rumor de la tierra que se escapa de una vasija rota. Son estos ruidos, por lo demás cuidadosamente escogidos por su indiferencia con respecto a la acción, los que garantizan su verdad.

Siendo, por tanto, el cine una dramaturgia de la naturaleza, no puede haber cine sin construir un espacio abierto, que sustituye al universo en lugar de incluirse en él. Este sentimiento de espacio no puede sernos dado por el cine sin recurrir a ciertas garantías naturales. Pero es menos una cuestión de construcción del decorado, de arquitectura o de inmensidad, que de aislamiento de un catalizador estético que bastará introducir en una dosis infinitesimal en la puesta en escena, para que precipite totalmente en «naturaleza». El bosque de cemento de *Los Nibelungos* puede parecer infinito, pero no creemos en su espacio; mientras que el murmullo de una simple rama de álamo agitada por el viento, bajo el sol, bastaría para evocar todos los bosques del mundo.

Si este análisis está bien fundado, hay que admitir que el problema estético primordial en la cuestión del teatro filmado es la del decorado. La dificultad que tiene que resolver el director es la de convertir en una ventana sobre el mundo a un espacio orientado únicamente hacia una dimensión interior, el lugar cerrado y convencional del juego teatral.

No es en el *Hamlet* de Laurence Olivier donde el texto parece superfluo o debilitado por la paráfrasis de la puesta en escena y, menos todavía, en el *Macbeth* de Welles, sino paradójicamente en las puestas en escena de Gastón Baty, precisamente en la medida en que éstas tratan de crear sobre la escena un espacio cinematográfico, en la medida en que pretenden negar el reverso del decorado y reducen así la sonoridad a las solas vibraciones de la voz del actor, que queda privada de su caja de resonancia como un violín que no tuviera más que sus cuerdas. No se puede negar que lo esencial del teatro es el texto. Concebido para la expresión antropocéntrica de la escena y encargado de suplir por sí solo a la naturaleza, no puede, sin perder su razón de ser, desplegarse en un espacio transparente como el vidrio. El problema que se plantea al cineasta es, por tanto, el de dar a su decorado la opacidad dramática, respetando su realismo natural. Resuelta esta paradoja del espacio, el director, lejos de temer a la trasposición en la pantalla de las convenciones teatrales, encuentra por el contrario una absoluta libertad para apoyarse en ellas. A partir de ahí, ya no hace falta huir de lo que «resulta teatral» sino incluso eventualmente acusarlo, rechazando las facilidades cinematográficas como ha hecho Cocteau en *Les parents terribles*, o Welles en *Macbeth*, o incluso una puesta en letra cursiva de la parte teatral como Laurence Olivier en *Enrique V*. El retorno evidente del teatro filmado, al que asistimos desde hace diez años, se inscribe esencialmente en la historia del decorado y de la planificación; es una conquista del realismo; no, ciertamente, del realismo del tema o de la expresión, sino del realismo del espacio, sin el que la fotografía animada no llega a ser cine.

§. Una analogía de la interpretación

Este progreso ha sido posible por cuanto la oposición teatro-cine no descansaba sobre la categoría ontológica de la presencia, sino sobre una psicología de la interpretación. De una a otra se pasa de lo absoluto a lo relativo; de la antinomia a la simple contradicción. Si el cine no puede restituir al espectador la conciencia comunitaria del teatro, una cierta ciencia de la puesta en escena le permite al fin —

y es un factor decisivo— conservar al texto su sentido y su eficacia. El injerto del texto teatral sobre el decorado cinematográfico es hoy una operación que se puede hacer con éxito. Queda esa conciencia de la oposición activa entre el espectador y el actor que constituye el juego teatral y que simboliza la arquitectura escénica. Pero ni siquiera ella es del todo irreductible a la psicología cinematográfica.

La argumentación de Rosenkrantz sobre la oposición y la identificación necesitaría, en efecto, una corrección importante. Encierra todavía una parte de equívoco, difícil de advertir dado el estado del cine en su época, pero que ha sido cada vez más denunciada por la evolución actual. Rosenkrantz parece hacer de la identificación el sinónimo necesario de pasividad y de evasión. En realidad el cine mítico y onírico no es más que un tipo de producción cada vez menos mayoritaria. No hay que confundir una sociología accidental e histórica con una psicología ineluctable; se trata de dos movimientos de la conciencia del espectador, convergentes pero no solidarios en absoluto. No me identifico de la misma manera con Tarzán que con el cura rural. El único denominador común en mi actitud ante esos héroes es que creo realmente en su existencia, que no puedo negarme, sin dejar de participar en el film, a estar incluido en su aventura, a vivirla con ellos en el interior mismo de su universo; «universo» no metafórico o figurado, sino espacialmente real. Esta interioridad no excluye, en el segundo ejemplo, una conciencia de mí mismo, distinta del personaje que acepto sustituir en el primero. Estos factores de origen afectivo no son los únicos que pueden contrariar la identificación pasiva; films como *L'espoir* o *Citizen Kane* exigen del espectador una vigilancia intelectual contraria a la pasividad. Lo más que puede asegurarse es que la psicología de la imagen cinematográfica ofrece una pendiente natural hacia una sociología del héroe caracterizada por una identificación pasiva; pero en arte, como en moral, las pendientes están hechas para ser remontadas. Mientras que el hombre del teatro moderno busca a menudo una atenuación de la conciencia de juego por una especie de realismo relativo de la puesta en escena (así el aficionado al Gran Guiñol juega a tener miedo, pero conserva, aun en los momentos de mayor horror, la deliciosa conciencia de estar siendo engañado), el realizador del film descubre recíprocamente los medios de excitar la conciencia del espectador y de provocar su reflexión: algo que supone una oposición en el seno de una identificación. Esta zona de conciencia privada, esta advertencia de sí mismo en lo más fuerte de la ilusión, constituye el equivalente de unas candilejas individuales. En el teatro filmado no es ya el microcosmos escénico lo que se opone a la

naturaleza, sino el espectador que toma conciencia. En el cine, *Hamlet* o *Les parents terribles* no pueden y no deben escapar a las leyes de la percepción cinematográfica: Elsinor, la Roulotte existen realmente, pero yo me paseo invisible, gozando de esa libertad equívoca que permiten ciertos sueños. Entro en el juego, pero disfruto de una cierta perspectiva al mismo tiempo.

Esta posibilidad de conciencia intelectual en el seno de una identificación psicológica no podría, ciertamente, ser confundida con el acto voluntario constitutivo del teatro y por ello resulta vano pretender identificar, como lo hace Pagnol, la escena y la pantalla. Por muy consciente e inteligente que pueda volverme un film, no lo hace acudiendo a mi voluntad; en todo caso, acudiendo a mi buena voluntad. Necesita de mis esfuerzos para ser comprendido y gustado pero no para existir. Pienso sin embargo, basándome en la experiencia, que ese margen de conciencia permitido por el cine basta para fundar una equivalencia aceptable del placer puramente teatral, que permite en todo caso conservar lo esencial de los valores artísticos de la obra. El film, aunque no puede pretender sustituir íntegramente a la representación escénica, está al menos capacitado para asegurar al teatro una existencia artística válida, para ofrecernos un placer análogo. No puede en efecto obrar más que con una mecánica estética compleja, en la que la eficacia teatral original no es casi nunca directa, pero sí conservada, reconstruida y transmitida mediante un sistema de *relés* (por ejemplo *Enrique V)* o de amplificación *(Macbeth)* de inducción o de interferencia. El verdadero teatro filmado no es pues el fonógrafo, sino la onda Martenot.

Moraleja

Contenido:

1. *EL Teatro en ayuda del Cine*
2. *El Cine salvará al Teatro*
3. *Del Teatro Filmado al Teatro Cinematográfico*

De esta manera, tanto la práctica (cierta) como la teoría (posible) de un teatro filmado conseguido vienen a evidenciar las razones de los antiguos fracasos. La pura y simple fotografía animada del teatro es un error pueril, reconocido desde hace treinta años, sobre el que no vale la pena insistir. La «adaptación»

cinematográfica ha tardado más tiempo en revelar su herejía y continuará todavía engañando; pero sabemos ya a dónde lleva: a crear limbos estéticos que no pertenecen ni al teatro ni al cine, sino a ese «teatro filmado» denunciado justamente como un pecado contra el espíritu del cine. La verdadera solución, finalmente entrevista, consiste en comprender que no se trata de hacer llegar a la pantalla el elemento dramático —intercambiable de un arte a otro— de una obra teatral, sino inversamente, de conservar la teatralidad del drama. El sujeto de la adaptación no es el argumento de la pieza, sino la pieza misma en su especificidad escénica. Esta verdad finalmente decantada nos va a permitir concluir con tres proposiciones cuya apariencia paradójica pasa a hacerse evidencia al reflexionar sobre ellas.

1. El teatro en ayuda del cine

La primera es que, lejos de pervertir al cine, el teatro filmado, entendido justamente, sólo puede enriquecerlo y elevarlo.

Primeramente en cuanto al fondo. Desgraciadamente es algo demasiado cierto que el término medio de la producción cinematográfica es incluso intelectualmente muy inferior, si no a la producción dramática actual (en la que hay que incluir a Jean de Létraz y Henri Bernstein…), al menos al patrimonio teatral que continúa vivo, y ello aunque no fuera más que en razón de su ancianidad. Nuestro siglo no es menos de Charlot de lo que el siglo XVII fue de Racine y de Moliere; pero, a fin de cuentas, el cine no tiene más que cincuenta años y la literatura teatral, en cambio, veinticinco siglos. ¿Qué sería hoy la escena francesa si, como el cine, sólo diera cabida a la producción de los diez últimos años? Puesto que difícilmente podría afirmarse que el cine no atraviesa una crisis de argumentos, no arriesga gran cosa admitiendo escenaristas como Shakespeare o el mismo Feydeau. No hace falta insistir porque la cosa está muy clara.

Puede parecerlo mucho menos en cuanto a la forma. Si el cine es un arte mayor, que posee también sus leyes propias y su lenguaje, ¿qué puede ganar sometiéndose a los de un arte diferente? ¡Mucho! Y ello en la medida en que, rompiendo con vanas y pueriles supercherías, se proponga verdaderamente someterse y servir. Haría falta, para justificarlo plenamente, situar su caso en una historia estética de la influencia en el arte. Creo que una tal historia evidenciaría un comercio decisivo entre las técnicas artísticas, al menos en un cierto estadio de su evolución. Nuestro prejuicio del «arte puro» es una noción crítica relativamente moderna. Pero ni siquiera es indispensable la autoridad misma de estos precedentes. El arte de la

puesta en escena, cuyo mecanismo en algunos grandes films hemos tratado de revelar antes, todavía más que nuestras hipótesis teóricas, supone, por parte del realizador, una inteligencia del lenguaje cinematográfico que sólo es igualada por la comprensión del hecho teatral. Si el *film d'art* ha fracaso allí donde Laurence Olivier y Cocteau han triunfado, es en primer lugar porque estos últimos tenían a su disposición un medio de expresión mucho más evolucionado, pero también porque han sabido utilizarlo mejor que sus contemporáneos. Decir de *Les parents terribles* que es quizá un film excelente pero que «no es cine» con el pretexto de que sigue la puesta en escena teatral es hacer una crítica insensata. Porque es precisamente por eso por lo que es cine. Es el *Topaze* (último estilo) de Marcel Pagnol lo que no es cine justamente porque ya no es teatro. Hay más cine, y del grande, sólo en *Enrique V* que en el noventa por ciento de los films rodados sobre argumentos originales. La poesía pura no es en absoluto la que no quiere decir nada, como muy bien ha señalado Cocteau; todos los ejemplos del Padre Bremond son una ilustración de lo contrario: «la filie de Minos et de Pasiphaé» es una ficha del registro civil. Hay igualmente una manera, desgraciadamente todavía virtual, de decir ese verso en la pantalla que sería cine puro porque respetaría lo más inteligentemente posible su sentido teatral. Cuanto más se proponga el cine ser fiel al texto, a sus exigencias teatrales, más tendrá que profundizar en su propio lenguaje. La mejor traducción es la que pone de manifiesto la más profunda intimidad con el genio de las dos lenguas y un mayor dominio de ambas.

2. El cine salvará al teatro

Y ello porque el cine devolverá al teatro sin avaricia lo que antes le había tomado. Si es que no lo ha hecho ya.

Porque si el éxito del teatro filmado supone un progreso dialéctico de la forma cinematográfica, implica recíprocamente *a fortiori* una revalorización del hecho teatral. La idea explotada por Marcel Pagnol según la cual el cine vendría a reemplazar al teatro poniéndolo en conserva es completamente falsa. La pantalla no puede suplantar la escena como el piano ha eliminado al clavecín.

Y en primer lugar, «reemplazar el teatro« ¿para quién? No para el público del cine que ha desertado de él hace mucho tiempo. El divorcio entre el pueblo y el teatro no data, que yo sepa, de la velada del Grand Café en 1895. ¿Se trata de la minoría de privilegiados de la cultura y del dinero que constituyen la actual clientela de las salas dramáticas? Porque es fácil ver que Jean de Létraz no está en decadencia y

que el provinciano que viene a París no confunde los senos de Françoise Arnoul que ha visto en la pantalla con los de Nathalie Nattier en el Palais Royal, aunque estos últimos estén cubiertos por un sostén; pero están, me atrevo a decir, «en carne y hueso». ¡Ah, la irremplazable presencia del actor! En cuanto a las salas «serias», pongamos el Marigny o el Français, es evidente que se trata en gran parte de una clientela que no va al cine y, por lo demás, de espectadores capaces de frecuentar uno y otro sin confundir los dos placeres. A decir verdad, si hay una invasión de terrenos, no es en absoluto el del espectáculo teatral, tal como existe, sino más bien del lugar abandonado desde hace mucho tiempo por las fórmulas difuntas del teatro popular. No solamente el cine no entra seriamente en competencia con la escena, sino que, por el contrario, está a punto de devolver el gusto y el sentido del teatro a un público que estaba perdido para él[49].

Es posible que el «teatro en conserva» haya contribuido durante algún tiempo a la desaparición de las *tournés* por provincias. Cuando Marcel Pagnol rueda *Topaze*, no oculta sus intenciones; él pretende poner su obra al alcance de la provincia por el precio de una butaca de cine y con un reparto de «clase parisiense». También sucede así a menudo con las obras de *boulevard*; agotado su éxito, el film ofrece a mejor precio los actores del estreno y decorados aún más suntuosos. Pero la ilusión sólo ha sido eficaz unos cuantos años y hoy vemos renacer las *tournés* por provincias, mejoradas con la experiencia. El público que reencuentra, acostumbrado por el cine a todos los lujos en el reparto y a la puesta en escena y que, como suele decirse, está de vuelta, espera menos del teatro y, al mismo tiempo, más. Por su parte, los organizadores de las *tournés* no pueden ya permitirse el dar unos espectáculos de saldo, cosa a la que se sentían inclinados antaño por la falta de competencia.

Pero la vulgarización de los éxitos de París no es todavía el término del renacimiento teatral y su principal mérito no es el de fomentar la «competencia» entre la pantalla y la escena. Podría incluso decirse que esta mejoría de las *tournés* provincianas es debida al mal teatro filmado. Son sus defectos los que han disgustado a la larga a una parte del público y lo han devuelto al teatro.

Ha pasado lo mismo con la fotografía y la pintura. Aquélla ha dispensado a ésta de lo que era estéticamente menos esencial: el parecido a la anécdota. La perfección, la economía y la facilidad de la fotografía han contribuido finalmente a valorizar la pintura; a confirmarla en su especificidad irremplazable.

Pero los beneficios de su coexistencia no se han limitado a esto. Los fotógrafos no han sido sólo los gregarios de los pintores. Han sido Degas y Toulouse-Lautrec, Renoir y Manet quienes han comprendido desde el interior, en su esencia, el fenómeno fotográfico (e incluso proféticamente: el cinematográfico). Ante la fotografía, se han opuesto de la única manera válida, con un enriquecimiento dialéctico de la técnica pictórica. Han comprendido mejor que los fotógrafos y mucho antes que los cineastas las leyes de la nueva imagen y han sido ellos los primeros en aplicarlas.

Pero esto no es todo, y la fotografía está en camino de prestar a las artes plásticas servicios todavía más decisivos. Una vez perfectamente conocidos y delimitados sus dominios respectivos, la imagen automática multiplica y renueva nuestro conocimiento de la imagen pictórica. Malraux ha dicho sobre este tema lo que había que decir. Si la pintura ha podido llegar a ser el arte más individual, el más costoso, el más independiente de todo compromiso, y el más accesible al mismo tiempo, lo debe a la fotografía en color.

El mismo proceso es aplicable al teatro: el mal «teatro en conserva» ha ayudado al verdadero teatro a tomar conciencia de sus leyes. El cine ha contribuido igualmente a renovar la concepción de la puesta en escena teatral. Éstos son ya resultados innegables. Pero hay todavía otro que el buen teatro filmado permite entrever: un progreso formidable, tanto en extensión como en comprensión, de la cultura teatral del gran público. ¿Qué es si no lo que consigue un film como *Enrique V*? Por de pronto, Shakespeare para todos. Pero además, y sobre todo, una luz esplendorosa sobre la poesía dramática de Shakespeare. La más eficaz, la más deslumbrante de las pedagogías teatrales. La adaptación de la obra teatral no sólo multiplica su público virtual, como las adaptaciones de las novelas hacen la fortuna de los editores, sino que además el público está mucho más preparado que antes para el placer teatral. El *Hamlet* de Laurence Olivier no puede, evidentemente, más que aumentar el público del *Hamlet* de Jean-Louis Barrault y desarrollar su sentido crítico. De la misma manera que entre la mejor de las modernas reproducciones de cuadros y el placer de poseer el original subsiste una diferencia irreductible, la visión de *Hamlet* en la pantalla no puede reemplazar la interpretación de Shakespeare, pongamos, por una compañía de estudiantes ingleses. Pero hace falta una auténtica cultura teatral para apreciar la superioridad de la representación *real* por los aficionados, es decir, para participar en el juego de la escena.

Ahora bien, cuanto más logrado resulta el teatro filmado, cuando más profundiza en el hecho teatral para respetarlo mejor, pone más de manifiesto la irreductible diferencia entre la pantalla y la escena. Es, por el contrario, el «teatro en conserva» por un lado, y el mediocre teatro de *boulevard* por el otro, quienes mantienen la confusión. *Les parents terribles* no desfiguran su mundo. No hay un solo plano que no sea más eficaz que su equivalente escénico, ni tampoco ninguno que no haga implícitamente alusión al indefinible suplemento de placer que nos hubiera proporcionado Ja representación teatral. No podría haber mejor propaganda para el verdadero teatro que el buen teatro filmado. Todas estas verdades son ya indiscutibles y sería ridículo que me hubiera extendido tanto si el mito del «teatro filmado» no subsistiera todavía con demasiada frecuencia bajo la forma de prejuicios, de malentendidos o de conclusiones gratuitas.

3. Del teatro filmado al teatro cinematográfico

Mí última proposición será, lo reconozco, más arriesgada. Hasta aquí hemos considerado el teatro como un absoluto estético al que el cine se aproximaría de manera satisfactoria, pero siempre dependiente de él y, en el mejor de los casos, como un humilde servidor. Sin embargo, la primera parte de este estudio nos ha permitido descubrir en el género burlesco el renacimiento de géneros dramáticos prácticamente desaparecidos, como la farsa y la *Commedia dell'arte*. Ciertas situaciones dramáticas, ciertas técnicas históricamente degeneradas han encontrado en el cine, en primer lugar, el apoyo sociológico que necesitan para existir y más aún las condiciones de un despliegue integral de su estética que la escena mantenía congénitamente atrofiadas. Atribuyendo al espacio la función de protagonista, la pantalla no traiciona el espíritu de la farsa, sino que da solamente al sentido metafísico del bastón de Scapin sus dimensiones reales: las del Universo. El género burlesco es también la expresión dramática de un terrorismo de las cosas, del que Keaton, todavía más que Chaplin, ha sabido hacer una tragedia del Objeto. Pero es cierto que las formas cómicas constituyen en la historia del teatro filmado un problema aparte, probablemente porque la risa permite a la sala de cine alcanzar una conciencia de sí misma y obtener así apoyo para conseguir algo de la oposición teatral. En todo caso, y por eso no hemos llevado el estudio más lejos, el injerto entre el cine y el teatro cómico se ha realizado tan espontáneamente y ha sido tan perfecto, que sus frutos han sido considerados siempre como productos del cine puro.

Actualmente, cuando la pantalla sabe recibir sin traicionar otros géneros teatrales distintos del cómico, nada nos impide pensar que puede renovarlos igualmente desplegando algunas de sus virtualidades escénicas. El film no debe, no puede ser, lo hemos visto, más que una modalidad paradójica de la puesta en escena teatral; pero las estructuras dramáticas tienen su importancia y no es indiferente el representar *Julio César* en la plaza de Nimes o en el Atelier; además, ciertas obras dramáticas, no sin importancia, sufren prácticamente desde hace treinta o cincuenta años un desajuste entre el estilo de puesta en escena que requieren y el gusto contemporáneo. Pienso particularmente en el repertorio trágico. Aquí el *handicap* se debe, sobre todo, a la extinción de la raza del trágico tradicional: los Mounet-Sully y las Sarah Bernhardt, desaparecidos al principio del siglo como los grandes reptiles al final del secundario. Por una ironía de la suerte, es el cine quien ha conservado sus restos fosilizados en los *films d'art*. Ha llegado a ser un lugar común el atribuir esta desaparición a la pantalla por dos razones convergentes: una, estética, y la otra, sociológica. La pantalla ha modificado nuestro sentido de la verosimilitud en la interpretación. Basta ver precisamente uno de esos pequeños films interpretados por Sarah Bernhardt o Le Bargy para comprender que este tipo de actor estaba todavía virtual-mente disfrazado con los coturnos y la máscara. Pero la máscara resulta ridícula cuando un primer plano puede ahogarnos en una lágrima y el megáfono absurdo cuando el micrófono hace rugir a voluntad al órgano bucal más desfalleciente. Así nos hemos habituado a esta interiorización en la naturaleza que sólo permite al actor un margen de estilización reducido a los límites de la verosimilitud. El factor sociológico es quizá todavía más decisivo: el éxito y la eficacia de un Mounet-Sully se debían sin duda a su talento, pero se sustentaba en el asentimiento y en la complicidad del público. Era el fenómeno del «monstruo sagrado» que hoy ha derivado casi por completo hacia el cine. Decir que los concursos del Conservatorio no producen más trágicos no significa que no nazcan más Sarah Bernhardt, sino que ya no existe acuerdo entre la época y sus características. Así, Voltaire se agotaba plagiando la tragedia del siglo XVII, porque creía que quien había muerto era Racine, en lugar de la tragedia. En nuestros días apenas notaríamos diferencias entre Mounet-Sully y un mal cómico de provincias, porque seríamos incapaces de distinguirlos. En el *film d'art*, visto por un joven de hoy, el monstruo permanece, pero no queda nada de sagrado.

En estas condiciones no hay que asombrarse de que, en particular, la tragedia de Racine sufra un eclipse. Gracias a su sentido conservador, la Comedia Francesa

está felizmente en condiciones de asegurarle un modo de vida aceptable, pero no ya triunfal[50]. Pero esto no se debe todavía más que a una interesante filtración de los valores tradicionales, gracias a su delicada adaptación al gusto moderno y no por una renovación radical a partir de la época. En cuanto a la tragedia antigua, ha sido paradójicamente gracias a la Sorbona y al fervor arqueológico de los estudiantes como ha conseguido interesarnos de nuevo. Pero hay que saber ver precisamente en estas experiencias de aficionados la más radical reacción contra el teatro de actores.

Ahora bien, ¿no resulta natural pensar que si el cine ha desviado para su provecho la estética y la sociología del monstruo sagrado de la que vivía la tragedia en la escena, pueda devolvérselas al teatro si éste viene a buscarlas? No hay inconveniente en soñar lo que hubiera sido *Atalie* con Yvonne de Bray, filmada por Jean Cocteau.

Pero sin duda no es sólo el estilo de la interpretación trágica lo que reencontrará su razón de ser en la pantalla. Puede concebirse una revolución paralela en la puesta en escena que, sin dejar de ser fiel al espíritu teatral, le ofreciera estructuras nuevas acordes con el gusto moderno y, sobre todo, proporcionadas con un formidable público de masas. El teatro filmado espera al Jacques Copeau que hará un teatro cinematográfico.

Así no sólo el teatro filmado está ya estéticamente fundado de hecho y de derecho; no sólo sabemos desde ahora que no hay piezas que no puedan ser llevadas a la pantalla, cualquiera que sea su estilo, con tal de que se sepa imaginar la reconversión del espacio escénico en las constantes de la puesta en escena cinematográfica, sino más aún, que es posible que la puesta en escena teatral y moderna de ciertas obras clásicas sólo sea ya posible gracias al cine. No es una coincidencia que algunos de los más grandes cineastas de nuestro tiempo sean también grandes hombres de teatro. Welles o Laurence Olivier no han venido al cine por cinismo, *snobismo* o ambición; ni siquiera como Pagnol, para vulgarizar sus esfuerzos teatrales. El cine no es para ellos más que una forma teatral complementaria: la posibilidad de realizar la puesta en escena contemporánea tal como ellos la sienten y la quieren.

Capítulo 11
El caso Pagnol

Con La Fontaine, Cocteau y Jean-Paul Sartre, Pagnol completa la Academia francesa ideal del americano medio. Pero Pagnol debe su popularidad internacional, en primer lugar y paradójicamente, al regionalismo de su obra. Con Mistral la cultura provenzal regenerada permanecía a pesar de todo prisionera de su lengua y de su folklore. Alphonse Daudet y Bizet le habían proporcionado ya una audiencia nacional, pero al precio de una estilización que le quitaba lo esencial de su autenticidad. Más tarde vino Giono, que reveló una Provenza austera, sensual y dramática. Entre los dos, el Mediodía no ha sido apenas representado más que a sus expensas por las «historias marsellesas».

Ha sido de ellas a fin de cuentas, empezando con *Marías*, de donde Pagnol ha partido para construir su humanismo meridional, para después, bajo la influencia de Giono, remontarse desde Marsella hacia el campo, donde después de *Manon des Sources}* y finalmente conquistada la entera libertad de su inspiración, ha dado a la Provenza su epopeya universal.

Por otra parte Marcel Pagnol ha oscurecido voluntariamente sus relaciones con el cine proclamándose campeón del teatro filmado. Tomada bajo este aspecto su obra es indefendible. Constituye el ejemplo de lo que no hay que hacer en materia de adaptación cinematográfica del teatro. Fotografiar una obra llevando pura y simplemente los actores de la escena a un decorado natural, es el medio más seguro de quitar a los diálogos su razón de ser, su misma alma. No porque el paso de un texto teatral al cine sea imposible, pero hacen falta sutiles compensaciones de todo un sistema de precauciones que tienen por fin no el hacer olvidar, sino el salvaguardar la teatralidad de la obra. Sustituir, como parecía hacerlo Pagnol, las candilejas por el sol del Mediodía hubiera sido el medio más seguro de matar el texto por insolación. En cuanto a admirar *Marins* o *La femme du boulanger*, declarando que su único defecto es el «no ser cine», supone alcanzar la estupidez de los censores que condenaban a Corneille en nombre de las reglas de la tragedia. El «cine» no es una abstracción, una esencia, sino la suma de todo aquello que por la mediación del film alcanza la cualidad de arte. Si por tanto sólo algunos de los films de Pagnol son buenos, no puede ser a pesar de las faltas de su autor, sino más bien a causa de ciertas cualidades que los censores no han sabido discernir.

Manon des Sources permite en fin disipar el malentendido, ya que nos encontramos ante un texto irrepresentable, a no ser mediante una adaptación difícil y enojosa. En el mejor de los casos imaginables, *Manon des Sources*, en la escena, no sería más que «cine teatralizado». Pero ¿acaso Pagnol ha hecho otra cosa que escribir para la pantalla textos que podían también en rigor ser llevados a la escena? La prioridad de fechas no tiene nada que ver: es accidental. Aunque *Marius* haya triunfado en el *Théâtre de Paris* antes que Alexander Korda lo llevara al cine, es evidente que su forma esencial era ya definitivamente cinematográfica. Toda nueva representación no puede ser más que una adaptación teatral.

Esto quiere decir que el predominio de la expresión verbal sobre la acción visual no puede definir al teatro con relación al cine. Una afirmación de tal importancia no puede probarse en los límites de este estudio. Digamos solamente que la palabra teatral es abstracta, que es en sí misma, como todo el sistema escénico, una convención, el resultado de la conversión de la acción en verbo; la palabra cinematográfica es por el contrario un hecho concreto; existe, si no primeramente, sí para ella o por ella misma; es la acción la que la prolonga y la que, casi, la degrada. Por eso, sin duda, la única pieza de Pagnol que jamás ha sido verdaderamente cine es *Topaze*, porque no era meridional.

El acento no constituye, efectivamente, en Pagnol ni un accesorio pintoresco, ni una nota de color local; es consustancial al texto y por ello a los personajes. Sus héroes lo poseen como otros tienen la piel negra. El acento es la materia misma de su lenguaje, su realismo. Así el cine de Pagnol no es nada teatral, ya que se inserta por la mediación de la palabra en la especificidad realista del film. El verdadero decorado meridional no exige la adaptación a unos límites teatrales, sino que son, por el contrario, las servidumbres escénicas las que imponen la sustitución de las landas provenzales por los tabiques de contrachapado. Pagnol no es un autor dramático convertido al cine, sino uno de los más grandes autores de films *hablados*.

Manon des Sources no es otra cosa que un largo, un larguísimo relato, no sin acción, pero en el que las cosas sólo suceden por la fuerza natural de la palabra. Admirable y «fabulosa» historia de una muchacha salvaje, enemiga de las gentes del pueblo, a la que una sorda complicidad ha convertido en huérfana. Su padre y su hermano han muerto; su madre se ha vuelto loca por ignorar el secreto del agua que pasaba bajo su pobre granja y que conocía todo el mundo en el pueblo. Pero un día se entera por una vieja del secreto de la fuente que alimenta a la comunidad.

Una piedra colocada en el sitio justo basta para desconectar el mecanismo y he aquí al pueblo condenado a la sed, al abandono y a la muerte. La catástrofe da entonces a la comunidad la conciencia de su pecado de omisión. Con su silencio han dejado perecer a los «extranjeros». La pastora, guardiana de cabras, y su madre loca son ahora las Euménides de esta grande y despiadada familia pueblerina. Lentamente, por caminos tortuosos, con astutas reticencias, el pueblo confesará su pecado. El que había taponado la fuente de la granja se colgará. Y el pueblo entero llevará a Manon los dones propiciatorios y el agua volverá a correr devolviendo a la comunidad la vida y también la inocencia.

La grandeza antigua del Mediterráneo está presente en este cuento magnífico: hay en él algo de bíblico y de homérico al mismo tiempo. Pero Pagnol lo trata en el tono más familiar posible; el alcalde, el maestro, el cura, el pasante del notario, la misma Manon son campesinos provenzales de nuestro tiempo. El agua que brota de la roca por obra de la varita de Aarón no encaja en el ambiente.

Veamos finalmente lo que más ha sorprendido al público: la longitud del film. Es sabido que la versión original duraba unas cinco o seis horas. Pagnol la redujo a dos films, cada uno de dos horas, que los distribuidores han reunido en un solo film de tres horas y cuarto (incluidos diez minutos para tomar un helado). Es evidente que estos cortes desequilibran el film y todos los fallos del ritmo deben serles imputados. La duración comercial de los films es absolutamente arbitraria o más bien determinada por factores sociológicos y económicos (horarios de descanso, precio de las butacas) que no tienen nada que ver con las exigencias intrínsecas del arte, ni incluso con la psicología de los espectadores. Unas cuantas experiencias demuestran que el público soporta muy bien espectáculos de más de cuatro horas. Pedir a Proust que escribiera *A la recherche du temps perdu* en doscientas páginas no tendría ningún sentido. Por razones distintas, pero no menos imperiosas, Pagnol no podía contar *Manon des Sources* en menos de cuatro o cinco horas, no porque todo sea esencial, sino porque es absurdo interrumpir al narrador antes de la mil y una noches. No estoy seguro de que alguien se aburra viendo *Manon des Sources*. No hay que tomar por aburrimiento ciertos momentos de reposo, esas pausas del relato que son necesarias para que maduren las palabras. Pero si es así, hay que atribuirlo a los cortes.

Si Pagnol no es el mayor autor de films hablados es por lo menos uno de sus genios. Quizá él es el único que se ha atrevido después de 1930 a un exceso verbal comparable a las empresas de Griffith o Stroheim en los tiempos del cine mudo. El

único actor que pueda comparársele y por una razón precisa es Charlot: que es también junto con Pagnol el único autor-productor libre. Pagnol se atreve a consagrar los cientos de millones que ha ganado con el cine a monstruos cinematográficos que ni siquiera podrían ser concebidos por una producción racional y organizada. Algunos, es cierto, carecen de viabilidad, son quimeras de pesadilla, nacidas de la unión del Roux Color y de Tino Rossi. Y eso es lo que, desgraciadamente, distingue Pagnol de Chaplin. *Candilejas* es también un film monstruosamente bello por ser totalmente libre, fruto de las meditaciones de un artista, juez único de sus medios de ejecución como el pintor o el escritor. Pero todo en el arte de Chaplin está orientado hacia su propia crítica y nos deja siempre un sentimiento de necesidad, de economía y de rigor.



Jacqueline Pagnol en Manon de sources.

Por el contrario, todo contribuye en Pagnol a una mezcla increíble. Se da en él una ausencia tal de sentido crítico, que pone de manifiesto una verdadera patología de la creación artística. Este académico no sabe bien si es Homero o Breffort. De todas formas lo peor no es el texto, sino la puesta en escena. Si *Manon des Sources* es la epopeya del cine hablado, bien poco tiene que ver en ello la puesta en escena; sí, en cambio, al buen sentido estético de su autor, incapaz de dominar su propia inspiración. Tan injustificadamente como sus censores, pero de rechazo, Pagnol se figura que «el cine no tiene importancia». Incapaz de separar de su formación

teatral lo que su genio tiene de puramente cinematográfico, vuelve a reintroducir el teatro filmado allí donde no tiene nada que hacer.

Sin duda, este desprecio del cine no es del todo ajeno a algunos de los prodigiosos hallazgos cinematográficos de su film (la declaración de amor de Hugolin, la confesión pública bajo el olmo), pero un talento fundado sobre su ignorancia está sujeto a los más graves errores. Aquí el principal es el personaje de Manon (interpretado de la manera más artificialmente teatral por Jacqueline Pagnol). Por consiguiente, el texto de Manon es precisamente el único que suena falso de un extremo a otro del film.

Quizá sólo le hubiera hecho falta al genio de Pagnol la inteligencia de su propio arte para convertirle en el Chaplin del cine hablado.

Capítulo 12
Pintura y cine

Los films de arte, al menos los que utilizan la obra para los fines de una síntesis cinematográfica, como son los cortometrajes de Emmer, *Van Gogh*, de Alain Resnais, R. Hessens y Gastón Diehl; *Goya*, de Pierre Kast, o *Guernica*, de Alain Resnais y R. Hessens, provocan a veces entre los pintores y entre muchos críticos de arte una objeción importante. La he oído incluso en boca de un Inspector General de dibujo de Educación Nacional después de una presentación de *Van Gogh*.

Y se resume esencialmente en esta conclusión: para utilizar la pintura, el cine la traiciona y lo hace en todos los niveles. La unidad dramática y lógica del film establece cronologías y lazos ficticios entre obras a veces muy separadas en el tiempo y en el espíritu. En *Guerrieri*, Emmer llega incluso a mezclar los pintores, pero la superchería es apenas menos grave que cuando P. Kast introduce fragmentos de los *Caprichos* para sostener su montaje sobre *Los desastres de la guerra* o cuando Alain Resnais hace juegos malabares con las épocas de Picasso.

Pero aunque el cineasta respetara escrupulosamente los datos de la historia del arte, fundamentaría aún su trabajo en una operación estéticamente contra natura. Analiza una obra que es sintética por esencia; destruye la unidad o realiza una síntesis nueva que no es la querida por el pintor. Bastaría con limitarse a preguntarle con qué derecho lo hace.

Todavía más grave: además del pintor, se traiciona también la pintura, porque el espectador cree tener ante los ojos la realidad pictórica, cuando en realidad se le fuerza a verla según un sistema plástico que la desnaturaliza profundamente. Primero en blanco y negro; ni siquiera el film en color aporta una solución satisfactoria, ya que la fidelidad no es absoluta y la relación de todos los colores del cuadro participa en la tonalidad de cada uno de ellos. Por otra parte el montaje reconstruye una unidad temporal horizontal, geográfica en un cierto sentido, cuando la temporalidad del cuadro —tanta cuanta se le reconozca— se desarrolla geológicamente en profundidad. En fin, y sobre todo (este argumento más sutil es apenas invocado, pero es, sin embargo, el más importante), la pantalla destruye radicalmente el espacio pictórico. Al igual que el teatro mediante las candilejas y la arquitectura escénica, la pintura se opone a la realidad misma y sobre todo a la realidad que representa, gracias al marco que la rodea. No se puede efectivamente

ver en el marco una función simplemente decorativa o retórica. La función de realzar la composición del cuadro es tan sólo una consecuencia secundaria. Mucho más esencialmente el marco tiene como misión, si no el crear, al menos el subrayar la heterogeneidad del microcosmos pictórico con el macrocosmos natural en el que viene a insertarse. De aquí la complicación barroca del marco tradicional encargado de establecer una solución de continuidad geométricamente indefinible entre el cuadro y la pared, es decir, entre pintura y realidad. De aquí también, como muy bien lo ha explicado Ortega y Gasset, el triunfo del marco dorado «porque es la materia que produce el máximo de reflejos y el reflejo es esa nota de color, de luz que no encierra en sí ninguna forma, que es un puro color informe».

En otros términos, el marco constituye una zona de desorientación del espacio: al de la naturaleza y al de nuestra experiencia activa que marca sus límites exteriores, le opone el espacio orientado hacia adentro, el espacio contemplativo, abierto solamente sobre el interior del cuadro.

Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una *mirilla* que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga. De aquí se sigue que si trastrocando el proceso pictórico se inserta la pantalla en el marco, el espacio del cuadro pierde su orientación y sus límites para imponerse a nuestra imaginación como indefinido. Sin perder los otros caracteres plásticos del arte, el cuadro se encuentra afectado por las propiedades espaciales del cine, participa de un universo pictórico virtual que le desborda por todas partes. Sobre esta ilusión mental se ha basado Luciano Emmer en sus fantásticas reconstrucciones estéticas que sirven en gran parte de origen a los films de arte contemporáneos y especialmente al *Van Gogh* de Alain Resnais. En este último film, el realizador ha podido tratar el conjunto de la obra del pintor como un único e inmenso cuadro donde la cámara podía desplazarse tan libremente como en cualquier documental. De «la calle de Arlés» «penetramos» por una ventana «en» la casa de Van Gogh, y nos acercamos a la cama del edredón rojo. Resnais incluso se atreve a realizar el «contracampo» de una vieja campesina holandesa que entra en su casa.

Es fácil, evidentemente, el pretender que una tal operación desnaturaliza radicalmente la manera de ser de la pintura; que más valdría que Van Gogh tuviera

menos admiradores que ignoran exactamente lo que admiran, y que es una singular difusión cultural la que comienza por destruir su objeto.

Este pesimismo no resiste, sin embargo, a la crítica, en primer lugar desde un punto de vista contingente y pedagógico y todavía menos desde un punto de vista estético.

¿Por qué en lugar de reprochar al cine su impotencia para restituirnos fielmente la pintura, no nos maravillamos ante el hecho de haber encontrado el sésamo que abrirá a millones de espectadores la puerta de las obras maestras? La apreciación de un cuadro y el gozo estético son casi imposibles sin una previa educación del espectador, sin una educación pictórica que le permita realizar el esfuerzo de abstracción por el que el modo de existencia de la superficie pintada se distingue expresamente del mundo exterior natural. Hasta el siglo XIX la justificación del parecido constituía el malentendido realista por el que el profano creía poder entrar en el cuadro, y para el espíritu inculto la anécdota dramática o moral multiplicaba aún esas posibilidades. Está bastante claro que hoy no se llega todavía mucho más allá y lo que me parece decisivo en los ensayos cinematográficos de Luciano Emmer, Storck, Alain Resnais, Pierre Kast y algunos otros, es que han conseguido precisamente «solubilizar», por decirlo así, la obra pictórica en la percepción natural, de tal manera que basta con tener ojos para ver, y no se necesita ni cultura ni iniciación para gozar de una manera inmediata, podría incluso decirse que a la fuerza, de la pintura, impuesta al espíritu por las estructuras de la imagen cinematográfica como un fenómeno natural.

Los pintores no tienen por qué considerar que se trata de una regresión del ideal pictórico, de una violación espiritual de la obra ni de una vuelta a una concepción realista y anecdótica, porque esta nueva vulgarización de la pintura no se realiza de manera esencial sobre el asunto y en manera alguna sobre la forma. El pintor puede continuar pintando como le plazca; la acción del cine es siempre externa, realista ciertamente, pero —y éste es el inmenso descubrimiento del que todo pintor debe alegrarse— con un realismo en segundo grado, a partir de la abstracción del cuadro. Gracias al cine y las propiedades psicológicas de la pantalla, el signo elaborado y abstracto adquiere para cualquier espíritu la evidencia y el peso de una realidad mineral. ¿Quién no advierte que el cine, en lugar de comprometer y desnaturalizar al otro arte, está por el contrario a punto de salvarle devolviéndole la atención del público? De toda las artes modernas, quizá es la pintura aquella en la que el divorcio entre el artista y la inmensa mayoría del público no iniciado resulta más

grave. A menos de profesar abiertamente un mandarinismo sin sentido, ¿cómo no felicitarse de ver llegar la obra al público sin necesidad de una cultura? Si esta economía molesta a los mantenedores del maltusianismo cultural, quizá les consuele pensar que puede ahorramos una revolución artística: la del «realismo», que toma un camino bastante distinto para devolverle la pintura al pueblo.

En cuanto a las objeciones puramente estéticas, diferentes del aspecto pedagógico del problema, parten evidentemente de un malentendido que lleva a exigir implícitamente al cineasta cosas que no se ha propuesto. Es cierto que *Van Gogh* y *Goya* no son, o al menos no son solamente, una nueva presentación de la obra de estos pintores. El cine no desempeña en absoluto el papel subordinado y didáctico de las fotografías en un álbum o de las proyecciones fijas en una conferencia. Estos films son obras en sí mismos. Su justificación es autónoma. No hay que juzgarlos sólo haciendo referencia a la pintura que utilizan, sino en relación con la anatomía y más aún con la histología de este ser estético nuevo, nacido de la conjunción de la pintura y el cine. Las objeciones que he formulado antes no son, en realidad, más que la definición de las nuevas leyes que surgen de este encuentro. El cine no viene a «servir» o a traicionar la pintura, sino a añadirle una manera de ser. El film sobre pintura es una simbiosis estética entre la pantalla y el cuadro como el liquen lo es entre el alga y el *champignon*. Indignarse es tan absurdo como condenar la ópera en nombre del teatro y de la música.

Es cierto, sin embargo, que este fenómeno trae consigo algo radicalmente moderno que esta comparación tradicional no permite advertir. El film sobre pintura no es el dibujo animado. Su paradoja consiste en utilizar una obra ya totalmente constituida y que se basta a sí misma. Pero es precisamente porque realiza una obra en segundo grado, a partir de una materia ya estéticamente elaborada, por lo que arroja sobre aquélla una nueva luz. Es quizá precisamente en la medida en que es una obra nueva y parece, por tanto, traicionar a la pintura por lo que en definitiva la sirve mejor. Prefiero, sin duda, *Van Gogh o Guernica* a *Rubens* o al film *De Renoir a Picasso*, de Haesaerts, que no pretenden ser más que pedagógicos y críticos. No tanto porque las libertades que se concede Alain Resnais conservan la ambigüedad, la polivalencia, de toda creación auténtica, mientras que la idea crítica de Storck y de Haesaerts limitan, pretendiendo asegurarla, mi percepción de la obra, sino sobre todo porque la creación es aquí la mejor crítica. Desnaturalizando la obra, rompiendo sus límites, penetrando en su misma esencia, el film obliga a la pintura a revelar algunas de sus virtualidades secretas. ¿Sabíamos verdaderamente antes de

Resnais lo que era Van Gogh *menos el amarillo*? La empresa es, sin duda, peligrosa y se entrevén sus peligros en los films de Emmer menos buenos: dramatización artificial y mecánica que, en último término, se expone a sustituir el cuadro por su anécdota; pero es que el logro depende también del valor del cineasta y de su comprensión profunda del pintor. Existe una crítica literaria que es también una recreación, la de Baudelaire sobre Delacroix, la de Valéry sobre Baudelaire, la de Malraux sobre El Greco. No atribuyamos al cine la debilidad y los pecados de los hombres. Superado el impacto de la sorpresa y del descubrimiento, los films sobre pintura valdrán lo que valgan quienes los hagan.



Van Gogh, de Alain Resnais.

Capítulo 13
Un film bergsoniano: «Le mystère Picasso»[51][

La primera observación que se impone es la de que *Le mystère Picasso* «no explica nada». Clouzot parecía creer, si nos atenemos a algunas declaraciones y al preámbulo del film, que el hecho de ver hacer los cuadros los haría comprensibles a los profanos. Si realmente lo piensa así, se equivoca y además las reacciones del público parecen confirmarlo: los admiradores admiran más y a quienes no les gusta Picasso confirman su desprecio. *Le mystère Picasso* se distingue radicalmente de los films sobre arte más o menos directamente didácticos realizados hasta la fecha. De hecho, el film de Clouzot no explica a Picasso, sino que lo muestra, y si hay alguna lección que sacar es la de que ver trabajar a un artista no puede dar la clave, no ya de su genio —cosa evidente—, sino ni siquiera de su arte. Es también cierto que la observación del trabajo y de las fases intermedias puede en ciertos casos revelar la marcha del pensamiento o descubrir trucos del oficio que, en el mejor de los casos, no son más que secretos triviales: tal, el ralenti sobre los tanteos del pincel de Matisse en el film de François Campaux. Esos insignificantes beneficios quedan en todo caso excluidos cuando se trata de Picasso, que ha dicho todo de sí mismo con el famoso: «Yo no busco, encuentro».

Si alguien dudaba de la precisión y de la profundidad de esta fórmula, no podrá seguir haciéndolo después del film de Clouzot. Porque, efectivamente, no hay ni un trazo ni una mancha de color que no parezcan —aparezcan es la palabra— como rigurosamente imprevisibles. Imprevisibilidad que supone, inversamente, la no explicación de lo compuesto por lo simple. Esto es tan verdadero que todo el principio del film en tanto que espectáculo e incluso, más precisamente, en cuanto «suspense», se mantiene sobre esta espera y esta perpetua sorpresa. Cada trazo de Picasso es una creación que entraña otra, no como una causa implica un efecto, sino como la vida engendra la vida. Proceso particularmente sensible en las primeras fases de los cuadros, cuando Picasso todavía dibuja. Como la mano y el lápiz permanecen invisibles, nada revela su emplazamiento, excepto el trazo o el punto que aparece y, cada vez, el espíritu intenta más o menos conscientemente adivinar o prever lo que vendrá después, pero siempre la decisión de Picasso destruye nuestra suposición. Parece que la mano está a la derecha y el trazo aparece a la izquierda. Se espera un trazo: aparece una mancha; una mancha, un punto. Lo mismo sucede frecuentemente con los temas: el pez se hace pájaro y el pájaro se

convierte en fauno. Pero estos avatares implican otra noción que voy a examinar ahora: la de la duración pictórica.

Le mystère Picasso constituye, efectivamente, la segunda revolución sobre el film de arte. Me he esforzado por mostrar la importancia de la primera, abierta con los films de Emmer y Gras y admirablemente desarrollada en sus consecuencias por Alain Resnais. Esta revolución residía en la abolición del marco, cuya desaparición identifica el universo pictórico con el universo simplemente tal. La cámara, sin duda, habiendo entrado «en» los cuadros, podría pasearnos por ellos según una cierta duración descriptiva o dramática; pero la verdadera novedad era de orden espacial y no temporal. También el ojo analiza y emplea tiempo, pero las dimensiones del cuadro y sus fronteras le recuerdan la autonomía del microcosmos pictórico cristalizado para siempre fuera del tiempo.

Lo que descubre *Le mystère Picasso* no es algo que ya se sabía, es decir, la duración de la creación, sino que esta duración puede ser parte integrante de la obra misma, una dimensión suplementaria, tontamente ignorada cuando la obra se ha terminado. Más exactamente, hasta ahora no conocíamos más que «cuadros», secciones verticales de una corriente creadora más o menos arbitrariamente cortada por el mismo autor, por el azar, por la enfermedad o la muerte. Lo que Clouzot nos descubre por fin es «la pintura», es decir, un cuadro que existe en el tiempo, que tiene su duración, su vida y algunas veces —como el término del film— su muerte.

Conviene insistir más aquí porque esta idea podría confundirse con otra muy próxima: el hecho de que es interesante e instructivo, incluso agradable, el ver cómo el pintor ha llegado a hacer de su cuadro lo que es. Esta preocupación ontogenética se encuentra evidentemente en numerosos films de arte anteriores, buenos y malos. Es una consideración juiciosa, pero banal, y su naturaleza no es estética, sino pedagógica. En *Le mystère Picasso*, las fases intermedias no son realidades subordinadas e inferiores, como sería un encaminamiento hacia una plenitud final; son ya la obra misma, pero destinada a devorarse o, más aún, a metamorfosearse hasta el instante en el que el pintor quiera detenerse. Eso es lo que Picasso expresa perfectamente cuando dice: «habría que poder mostrar los cuadros que están debajo de los cuadros»; no dice los «bocetos» o «cómo se llega al cuadro». Es que para él, efectivamente, e incluso si le guía la idea de perfeccionamiento (como en *La Plage de la Garoupe*), los estadios recubiertos o sobrecargados eran también cuadros, pero que había que sacrificar al cuadro siguiente.

Es cierto que esta temporalidad de la pintura se había manifestado en todos los tiempos de manera larvaria, especialmente en los cuadernos de bocetos, los «estudios», y los «estados» de los grabadores, por ejemplo. Pero se ha revelado como una virtualidad más exigente en la pintura moderna. Matisse, pintando muchas veces la *Femme à la blouse roumaine*, ¿hace otra cosa que desplegar en el espacio, es decir, en un tiempo sugerido, como haría con un juego de cartas, su invención creadora? Se ve con claridad que la noción de cuadro se subordina aquí a la noción más amplia de pintura de la que el cuadro no es más que un momento. Y en el mismo Picasso —en él más que en ningún otro— es sabida la importancia de las «series». No hay más que recordar la célebre evolución de su toro. Pero tan sólo el cine podía resolver radicalmente el problema; pasar de las groseras aproximaciones de lo discontinuo al realismo temporal de la visión continua; permite ver al fin la duración misma.

Seguramente, en estos dominios nadie es absolutamente el primero y la idea que mantiene todo el film de Clouzot no es absolutamente nueva: se encontrarían las huellas en algunos films de arte, aunque sólo encuentro uno en el que sea episódicamente utilizada con una eficacia comparable, y es *Braque*, de Frédéric Duran (la secuencia de los guijarros tallados). Igualmente la idea de la pintura por transparencia había sido esbozada gracias al truco de la pintura sobre vidrio (transparente o esmerilado). Pero el mérito de Clouzot consiste en haber sabido hacer pasar estos procedimientos y estas ideas de su forma experimental, episódica o embrionaria, a la plenitud del espectáculo. Hay más que un simple perfeccionamiento, o una diferencia de grado, entre todo lo que se ha visto hasta aquí y *Le mystère Picasso*. La contemplación de la obra en creación del *work in progress* no era nunca más que un episodio relativamente corto de una composición didáctica que multiplicaba los procedimientos de aproximación a la obra y los puntos de vista. El conjunto permanecía siempre dentro de los límites del corto o del mediometraje. Ahora bien, es de este pequeño episodio de donde Clouzot saca todo su film; el germen sembrado aquí y allá en el jardín documental se ha convertido en un bosque. Mi propósito no estriba en insistir sobre la audacia extraordinaria de la operación, pero es justo al menos señalarla de paso. *Le mystère Picasso* no se limita a ser un largometraje, allí donde nadie osaba aventurarse más allá de los cincuenta minutos: es el desarrollo de algunos de estos minutos, eliminando todo elemento biográfico descriptivo y didáctico. Así Clouzot ha

rechazado deliberadamente la baza que todo el mundo hubiera conservado en un juego tan difícil: la de la variedad.

Es que a sus ojos sólo la creación artística constituía el elemento espectacular auténtico, es decir, cinematográfico en cuanto esencialmente temporal, ya que es espera e incertidumbre en estado puro. «Suspense» a fin de cuentas, tal como en sí mismo lo revela la ausencia de asunto. Conscientemente o no, ha sido eso con toda seguridad lo que ha seducido a Clouzot. *Le mystère Picasso* es un film más revelador, en donde el genio de su realizador se desenmascara y llega al estado puro por alcanzar su límite. El «suspense» aquí no podría confundirse con una forma de progresión dramática, con un cierto encadenamiento de la acción o su paroxismo, su violencia. Aquí, literalmente, no pasa nada; nada menos que la duración de la pintura; no de su asunto, sino del mismo cuadro. La acción, si es que hay acción, no tiene nada que ver con las 36 situaciones dramáticas, es pura y libre metamorfosis, es en el fondo la aprehensión directa, hecha sensible por el arte, de la libertad de espíritu; la evidencia también de que esta libertad es duración. El espectáculo en sí mismo es entonces la fascinación ante el surgir de las formas, libres y en estado naciente.

Este descubrimiento se une por lo demás de forma inesperada con la tradición más interesante del dibujo animado, el que, empezando por Emile Cohl (especialmente con *Les joyeux microbes*), ha debido sin embargo esperar a Fischinger, Len Lye y, sobre todo, McLaren para reencontrar la vida. Esta concepción no funda el dibujo animado sobre la animación *a posteriori* de un dibujo que tendría virtualmente una existencia autónoma, sino sobre el cambio del mismo dibujo o más exactamente sobre su metamorfosis. La animación no es entonces pura transformación lógica del espacio, sino que pasa a ser de naturaleza temporal. Es una germinación, un brote. La forma engendra la forma sin jamás justificarla.

Así, no es extraño que con frecuencia, *Le mystère Picasso* haga pensar en McLaren. Pido perdón a André Martin, pero he aquí por fin una forma de dibujo o de pintura animada que no debe nada a la imagen por imagen. En lugar de partir de dibujos inmóviles que la proyección va a movilizar por una ilusión óptica, es la tela que existe previamente como pantalla la que basta fotografiar en su duración real.

Sé muy bien que aquí algunos van a protestar e indignarse ante las libertades que Clouzot se ha permitido, aparentemente, con los tiempos de la creación artística. Quiero decir que no tenía derecho a «acelerar» la realización de los cuadros ni a hacer juegos malabares, como los ha hecho, en el montaje, para modificar el tiempo

del acontecimiento original. Es cierto que esta iniciativa audaz merece discutirse. Sin embargo, yo quisiera justificarla.
Clouzot se defiende con razón de haber «acelerado» el trabajo de Picasso. La toma de vistas se ha realizado siempre a 24 imágenes por segundo. Pero el montaje, suprimiendo a voluntad del realizador los tiempos muertos o las fases demasiado largas, incluso hasta hacer aparecer simultáneamente dos trazos, ¿no constituye un truco igualmente inadmisible? Yo respondo: no. Porque hay que distinguir entre truco y falsificación. Por de pronto, Clouzot no pretende engañarnos. Sólo los distraídos, los imbéciles y los que ignoran todo lo que al cine se refiere, están expuestos a no advertir los efectos acelerados del montaje. Para mayor seguridad, Clouzot se lo hace decir expresamente a Picasso. Sobre todo hay que distinguir radicalmente entre el tiempo del montaje y el de la toma de vistas. El primero es abstracto, intelectual, imaginario, espectacular; sólo el segundo es concreto. Todo el cine está fundado sobre el libre fraccionamiento del tiempo por el montaje, pero cada fragmento del mosaico conserva la estructura temporal realista de las 24 imágenes por segundo. Clouzot se ha guardado muy bien —y nunca le felicitaríamos demasiado— de hacernos el truco del cuadro-flor abriéndose como la vegetación en los films científicos hechos con aceleración. Pero ha comprendido, y ha sentido como director, la necesidad de un tiempo espectacular, utilizando para sus fines la duración concreta sin desnaturalizarla sin embargo. Por esto, entre otras razones, resulta ridículo poner como reparo a los méritos del film su naturaleza documental. No hay menos inteligencia del hecho cinematográfico en *Le mystére Picasso* que en *El salario del miedo*. Quizá haya más audacia. Es precisamente por haber realizado no un «documental» en el sentido restringido y pedagógico de la palabra, sino un «verdadero film» por lo que podía y debía tener en cuenta el tiempo espectacular. El cine no es aquí la simple fotografía de una realidad preexistente y exterior. Está legítima e íntimamente organizado en simbiosis estética con el acontecimiento pictórico.
Si yo hubiera sido jurado en Cannes hubiera votado por *Le mystère Picasso* aunque sólo fuera para recompensar a Clouzot por uno solo de sus hallazgos, que valen lo que el éxito de dos o tres films dramáticos: me estoy refiriendo a la utilización del color. Clouzot ha tenido una idea de gran director. Una idea que apenas dudo en calificar de genial, y tanto más sensacional cuanto que resulta casi invisible para la mayor parte de los espectadores. Preguntad a quien acaba de ver *Le mystère Picasso* si el film es en negro o en color. De cada diez veces, nueve os responderán

después de una ligera duda: «en color», pero nadie o casi nadie os dirá que el film está fundado sobre una increíble contradicción, porque esta contradicción parece pertenecer a la naturaleza misma de las cosas. Ahora bien, materialmente, *Le mystère Picasso* es un film en blanco y negro tirado sobre película de color, salvo, exclusivamente, cuando la pantalla está ocupada por la pintura. Reflexionando, se ve con la claridad con que se ve la sucesión entre el día y la noche, que esa postura era la adecuada, pero hace falta ser un gran director para reinventar el día y la noche. Clouzot nos hace así admitir (de manera tan implícita que sólo la reflexión lo revela), como si fuera algo natural, que el mundo real es en blanco y negro, «excluyendo la pintura». La permanencia química de la película positiva de color da al conjunto la unidad sustancial necesaria. Resulta entonces completamente natural que el contracampo del pintor, negro y blanco, sobre su cuadro, sea el color. En verdad y si se lleva el análisis hasta el fondo, es falso decir que el film es en blanco y negro y en color. Mejor sería considerarlo como el primer film en color en segundo grado. Me explico. Supongamos que Clouzot lo hubiera filmado todo en color. La pintura existiría plásticamente en el mismo plano de realidad que el pintor. Tal azul del cuadro sobre la pantalla sería el mismo que el azul de sus ojos, tal rojo idéntico al rojo de la camisa de Clouzot. Por esto, para hacer espectacularmente evidente y sensible el modo de existencia imaginario o estético del color sobre la tela, por oposición a los colores de la realidad, habría que poder crear una coloración en segundo grado, elevar al cuadrado el rojo y el azul. Esta impensable operación estética, Clouzot la ha resuelto con la elegancia de los grandes matemáticos. Ha entendido que no pudiendo elevar el color al cuadrado podía muy bien dividirlo por sí mismo. Así la realidad natural que no es más que la forma multiplicada por el color, puede quedarse después de la división en forma sola, es decir, en blanco y negro, mientras que la pintura, que es color superpuesto al color del mundo real, conserva su cromatismo estético. ¿De dónde procede que el espectador apenas advierta el contraste, si no es de que las verdaderas relaciones con la realidad no se han modificado? De hecho, cuando contemplamos un cuadro, advertimos bien que su color es esencialmente diferente al de la pared o del caballete. Entonces aniquilamos virtualmente el color natural en beneficio de la creación pictórica. Se trata de un proceso mental que Clouzot reconstruye sin que casi nos demos cuenta.

Diciéndolo de otra manera, *Le mystère Picasso* no es «un film en blanco y negro, salvo en las secuencias exclusivamente pictóricas», es esencialmente, y por el

contrario, un film en color, reducido al blanco y negro en las secuencias extra pictóricas.



Sólo la mala voluntad o la ceguera pueden llevar a sostener que el film no es de Clouzot, sino de Picasso. Es cierto, indudablemente, que el genio del pintor es la base del film no sólo en su calidad *a priori* de pintor genial, sino por una multitud de cualidades particulares que han hecho materialmente posible la concepción y la realización del film. Pero Picasso no queda disminuido porque se insista en la decisiva intervención creadora de Clouzot. La inadmisible música de Auric constituye evidentemente la concesión que el realizador ha creído poder hacer a lo anecdótico y a lo pintoresco, después de haber rechazado, con una audacia que con frecuencia nos deja estupefactos, tantas facilidades psicológicas.

Capítulo 14
«Germania, anno zero»[52]

El misterio nos asusta y el rostro de un niño provoca un deseo contradictorio. Lo admiramos de acuerdo con su singularidad y sus características específicamente infantiles. De ahí el éxito de Mickey Rooney y la proliferación de las manchas rosadas sobre la piel de las jóvenes *vedettes* americanas. El tiempo de Shirley Temple, que prolongaba indebidamente una estética teatral, está completamente terminado. Los niños del cine no deben ya parecerse a muñecas de porcelana ni a Niños-Jesús renacentistas. Pero, por otra parte, quisiéramos protegernos contra el misterio y esperamos inconsideradamente que estos rostros reflejen sentimientos que conocemos bien, precisamente porque son los nuestros. Les pedimos signos de complicidad y el público se pasma y saca sus pañuelos cuando un niño traduce los sentimientos habituales en los adultos. De esta manera, queremos contemplarnos en ellos: nosotros, más la inocencia, la torpeza, la ingenuidad que ya hemos perdido. El espectáculo nos conmueve, ¿pero no es cierto que también lloramos quizá por nosotros mismos?

Con muy raras excepciones (*Zéro de conduite*, por ejemplo, en donde la ironía tiene una gran importancia), los films sobre niños especulan a fondo con la ambigüedad de nuestro interés por esos hombres pequeñitos. Reflexionando un poco se advierte que tratan la infancia como si precisamente fuera algo accesible a nuestro conocimiento y a nuestra simpatía: han sido realizados bajo el signo del antropomorfismo. *En cualquier lugar de Europa* no escapa tampoco a la regla. Radvanyi ha jugado con una habilidad diabólica: no le reprocharía su demagogia en la medida en que acepto el sistema. Pero aunque vierta una lágrima como todo el mundo, me doy cuenta de que la muerte del niño de diez años abatido mientras toca «La Marsellesa» en la armónica no nos conmueve más que en cuanto se parece a nuestra concepción adulta del heroísmo. La atroz ejecución del chófer del camión con un nudo corredizo de alambre posee, por el contrario, a causa de su motivación ridícula (un mendrugo de pan y un trozo de tocino para diez chavales hambrientos), un no sé qué de inexplicable e imprevisto que revela el misterio irreductible de la infancia. Pero, en conjunto, el film utiliza mucho más nuestra simpatía por los sentimientos comprensibles y visibles de los niños.

La profunda originalidad de Rossellini consiste en haber rechazado voluntariamente todo recurso a la simpatía sentimental, toda concesión al

antropomorfismo. Su crío tiene once o doce años y sería fácil e incluso normal que el guión y la interpretación nos introdujeran en el secreto de su conciencia. Sin embargo, si nosotros sabemos algo de lo que piensa o siente ese niño no es nunca por signos directamente legibles sobre su cara; ni siquiera por su comportamiento, ya que sólo lo entendemos a saltos y por conjeturas. Es evidente que el discurso del maestro nazi está directamente en la raíz del asesinato del enfermo inútil («hace falta que los débiles dejen el sitio para que vivan los fuertes»), pero cuando vierte el veneno en el vaso de té, buscaríamos inútilmente sobre su rostro algo más que atención y cálculo. De aquí no podemos concluir ni indiferencia, ni crueldad, ni un eventual dolor. Un profesor ha pronunciado delante de él determinadas palabras, que se han abierto en su espíritu y le han llevado a esta decisión, pero ¿cómo? ¿a costa de qué conflicto interior? Eso no es asunto del cineasta, sino del niño. Rossellini sólo podía proponernos una interpretación recurriendo al truco, proyectando su propia explicación sobre el niño y consiguiendo de él que la refleje para nuestro propio uso. Y es evidentemente en el último cuarto de hora del film cuando triunfa la estética de Rossellini, desde que el niño inicia su búsqueda pretendiendo encontrar un signo de confirmación y de asentimiento, hasta que se suicida al término de esta traición del mundo. El maestro no quiere asumir ninguna responsabilidad ante el gesto comprometedor de este discípulo. Vuelto a la calle, el niño camina, camina buscando aquí y allá, entre las ruinas: pero una después de otra, las personas y las cosas le abandonan. Su amiguita está con sus compañeros; y esos niños que juegan recogen el balón en cuanto se aproxima. Sin embargo, los primeros planos que van ritmando esta carrera interminable no nos revelan nunca nada más que un rostro preocupado, que reflexiona, inquieto quizá, pero ¿por qué? ¿Por un negocio del mercado negro? ¿Por el cuchillo cambiado por unos pitillos? ¿Por la paliza que quizá le den cuando vuelva? Sólo el acto final nos dará retrospectivamente la clave. Y es que en realidad los signos del juego y de la muerte pueden ser los mismos sobre un rostro de niño, los mismos al menos para nosotros que no podemos penetrar en su misterio. El chico salta a la pata coja sobre el borde de una acera desportillada; recoge, entre las piedras y los trozos de acero retorcido, un hierro herrumbroso que maneja como un revólver; apunta a través de una almena fabricada por las ruinas: tac, tac, tac…, sobre un blanco irreal; después, exactamente con la misma espontaneidad del juego, apoya el cañón imaginario sobre su sien. Finalmente, el suicidio; el niño ha escalado los pisos reventados de la casa que se alza frente a la suya; contempla la carroza fúnebre que viene a recoger

el ataúd y se va, dejando allí a la familia. Una viga de hierro atraviesa oblicuamente el piso destrozado, ofreciéndole su pendiente como tobogán; se desliza sobre el fondillo del pantalón y salta en el vacío. Su pequeño cuerpo está allí ahora, abajo, detrás de un montón de piedras en el borde de la acera; una mujer deja su cesta para arrodillarse a su lado. Un tranvía pasa haciendo un ruido metálico; la mujer se apoya en el montón de piedras, con los brazos caídos en la actitud de las *Pietà*.

Se entiende claramente cómo Rossellini se ha visto llevado a tratar de esta manera su personaje principal. Esta objetividad psicológica estaba en la lógica de su estilo. El «realismo» de Rossellini no tiene nada en común con todo lo que el cine (excepto el de Renoir) nos ha dado hasta ahora como realismo. No se trata ya de un realismo de argumento, sino de estilo. Es quizá el único director en el mundo que sabe interesarnos por una acción dejándola objetivamente en el mismo plano de puesta en escena que su contexto. Nuestra emoción está limpia de todo sentimentalismo, porque se ha visto obligada a reflejarse en nuestra inteligencia. No nos conmueve ni el actor, ni el acontecimiento: tan solo su sentido, que nos vemos obligados a extraer. En esta puesta en escena, el sentido moral o dramático no se hace aparente nunca en la superficie de la realidad; sin embargo, no podemos dejar de saber que existe si tenemos conciencia. ¿Y no es ésta quizá una sólida definición del realismo en el arte: obligar al espíritu a tomar partido sin engañarnos con los seres y las cosas?

Capítulo 15
«Les dernières vacances»[53]

Para algunas decenas de personas en París, novelistas, poetas, directores de revistas, actores, directores teatrales o cinematográficos, críticos, pintores y productores independientes que en su mayor parte solían encontrarse en el Odeón, la Rué du Bac y el Sena (mucho antes de la invasión existencialista, cuando Les Deux Magots era todavía un centro literario y se iba al café de Flore para encontrar a Renoir, Paul Grimaud o Jacques Prévert); para algunas decenas de personas, digo, en el París de las Letras, de las Artes y de la amistad, existía desde antes de la guerra un «caso» llamado Roger Leenhardt. Este hombre pequeño, delgado, ligeramente inclinado como bajo el peso de no sé qué cansancio ideal, ocupaba entonces en los límites de la literatura y el cine francés un sitio discreto, insólito y exquisito.

Hay quienes —con justicia— consideran a Roger Leenhardt como uno de los más brillantes críticos del cine sonoro, con una institución que le hacía llevar más de dos lustros de adelanto (cfr. sus artículos en la revista *Esprit* en 1937 y sus conferencias en la radio por la misma época). Para otros, Leenhardt es ante todo un novelista que jamás ha terminado sus novelas; para otros todavía, un curioso poeta de negocios que, después de haberse aventurado y haberse arruinado con el cultivo intensivo del cidro (en Córcega), se ha hecho productor de cortometrajes para satisfacer los sutiles complejos que le ligan con el cine. Yo sospecho que Roger Leenhardt es productor y crítico tan sólo en la medida en que ello le permite no reconocerse director. Le vimos, durante diez años, mariposear alrededor del cine, fingir olvidarlo, despreciarlo a veces y volver a atraparlo con una palabra de dejo melancólico en algunas de esas admirables conversaciones en las que Leenhardt juega con las ideas como el gato con un ratón. Algunos se preguntaban también si Leenhardt podría jamás abordar el largometraje, lanzarse a una obra mayor que la forma de su inteligencia parecía quizá condenar de antemano al fracaso. Con Leenhardt se estaba incluso tentado a considerar una lástima que tal fuente de ideas vivas se comprometieran con la realización.

Supongo, por lo demás, que Leenhardt se ha decidido a aceptar la proposición de su amigo y productor Pierre Gerin, en la medida en la que realizar un film es todavía una manera de plantear una idea: la de la creación, de manera apenas menos intelectual que la aventura del cidro en el corazón del Mediterráneo.

Si me detengo tanto en la personalidad de Roger Leenhardt antes de hablar de *Dernières vacances* es porque en cierta manera me parece más importante que el film. Por de pronto, porque lo esencial de Leenhardt se encontrará siempre en su conversación mientras que su obra, por muy importante que sea, no pasará nunca de ser un subproducto. Sus obras maestras nos las ha dado quizá, bajo una forma menor, en los comentarios de los cortometrajes que él ha realizado o producido. ¿Os acordáis, por ejemplo, del documental sobre el viento en el que aparecía, sobre un erial quemado por el sol y el mistral, la alta silueta de Lanza del Vasto? Pero yo no me refiero ni siquiera al texto, aunque el de *Naissance du cinema* sea admirable; pienso solamente en la dicción, en el timbre y en la modulación de la voz que hacen de Leenhardt el mejor comentador del cine francés. Todo Leenhardt está en esa voz inteligente e incisiva que la mecánica del micrófono no llega nunca a desnaturalizar, porque se identifica con el movimiento mismo del espíritu. Leenhardt es antes que nada un hombre de palabra. Ella sola es lo bastante móvil, lo bastante flexible, lo bastante íntima para absorber y traducir sin una apreciable degradación de energía la dialéctica de Roger Leenhardt, conservando la vibración en esa dicción sin sombra, en donde la claridad tiembla con pasión.

Aunque no hubiera realizado jamás largometrajes, Roger Leenhardt sería ya una de las personalidades más atrayentes e irremplazables del cine francés. Una especie de eminencia gris de la cosa cinematográfica. Uno de los raros hombres que, después de la generación de Delluc y Germaine Dulac, han hecho que el cine francés tenga una conciencia de sí mismo.

Parecía, por tanto, que el mismo carácter de Leenhardt le impedía aventurarse desde esa tierra de nadie hacia las fronteras de la creación y de la producción; pasar de la semi internacionalidad de Saint-Germain-des-Prés donde todo es posible con las palabras, al mundo implacable y estúpido de los Campos Elíseos sometido a la inquisición sin recurso del éxito y del dinero.

Escribámoslo porque es de justicia, hay que agradecer a Pierre Gerin el haber tendido a Roger Leenhardt, de la orilla derecha a la izquierda, el puente de su confianza y de su amistad.

Puedo decirlo ahora: teníamos mucho miedo. En principio, sin duda porque un fracaso nos hubiera dolido, aun sin disminuir nuestra estima por él; pero más aún porque Leenhardt iba, después de algunos otros, a testimoniar sobre uno de los más graves problemas de la creación cinematográfica. A pesar de su familiaridad intelectual con el film, a pesar de su experiencia de productor y realizador de

cortometrajes, Leenhardt se acercaba al cine sin armas, virgen de las técnicas del estudio. Prácticamente no había dirigido actores jamás. Y he aquí que de golpe le iba a hacer falta amaestrar todos los monstruos contra los que el sindicato, a falta de productores, defiende cuidadosamente al realizador novicio. Leenhardt estaba virtualmente encargado de responder a la pregunta: en el cine ¿puede un autor ir directamente a su estilo, someter, con algunos días de aprendizaje, toda la técnica a su voluntad y a sus intenciones, hacer una obra bella y comercial a la vez, sin pasar por todos los ritos de un largo aprendizaje técnico? No esperábamos de Leenhardt un film «bien hecho», sino una obra con su sello personal que realizara en un modo mayor algo de ese mundo que él lleva dentro. Hay otros ejemplos, pero no son demasiado numerosos. Dejando a un lado el caso totalmente diferente de Renoir, que es sin duda con Méliés y Feuillade el único hombre-de-cine con el que Francia se haya visto privilegiada, no quedan más que Cocteau y Malraux que hayan sabido someter al primer intento la técnica a su estilo. En Hollywood, la aventura todavía caliente de Orson Welles prueba por lo demás lo que puede ganar la técnica dejándose violentar por el estilo. ¿Iba a negarse esto a uno de los hombres más inteligentes del cine francés?

Leenhardt ha tenido la prudencia de buscar el máximo de dificultades; lo peor era, en estas circunstancias, lo más seguro. Así Leenhardt ha escrito (con su cuñado y amigo íntimo, el malogrado Roger Breuil) su guión y sus diálogos. El asunto mismo era de una fragilidad muy novelesca y la interpretación planteaba problemas casi insolubles.

La idea inicial es muy simple, muy bella y podría salir de una novela de Giraudoux. Hacia los quince o los dieciséis años, la mujer adquiere una madurez psicológica que el hombre tardará todavía bastantes años en alcanzar. La llegada de un joven arquitecto parisiense, encargado de comprar la propiedad familiar, hace que Juliette tome conciencia de una manera brutal de su destino de mujer y la aparta momentáneamente de su primo Jacques, que siente confusamente, en sus celos pueriles, cómo Juliette se le escapa, cómo se pasa del lado de las personas mayores y cómo él necesita, a su vez, más lenta y dolorosamente, labrarse su camino en el país de los hombres. Estas últimas vacaciones le enseñarán a distinguir la quemazón de la última bofetada de una madre, de la primera de una mujer.

Pero el tema del fin de la infancia Leenhardt lo ha unido íntimamente al del fin de una familia y de una cierta sociedad: de esta burguesía protestante a la que tres generaciones de seguridad material y de riqueza laboriosamente adquirida han

convertido en una especie de aristocracia. Hacia el 1930, avanzada la posguerra, la decadencia había comenzado ya. Las dos aventuras, la de los niños y sus padres, tienen un escenario común: esa finca que resulta demasiado costosa a los herederos y que hace falta vender a una empresa hotelera.

Ese parque, en el que Jacques y Juliette habrán recibido su primera lección de amor, es también el producto de una geografía humana muy precisa, con sus estanques de rocalla, sus prados extensos en los que se cosecha el heno, su avenida de bambús, sus macizos de araucarias, sus cedros azules, sus magnolias de flores grandes; donde la verde encina es el único testimonio que recuerda los eriales de las Cevennes; todo esto es la secreción de la propiedad burguesa, tal como se encuentra en otras veinte provincias francesas. Lugar cerrado, paraíso artificial y objeto tan desusado e insólito en estas tierras quemadas por el sol y jalonadas de ruinas romanas, como los vestidos de encaje y las labores en perlé de la tía Nelly. Es el símbolo de tres o cuatro generaciones burguesas, cuyo encanto y cuya grandeza habrán consistido en crearse simultáneamente, en tres cuartos de siglos, un estilo de vida y un estilo de propiedad. Pero más que los juegos de los hijos son las preocupaciones de los padres las que hacen aún más anacrónico este maravilloso mundo burgués.

Cabe preguntarse por qué el cine francés no ha explotado hasta aquí el tema del «dominio familiar» al que la literatura, desde *Dominique* a *Le Grand Meaulnes*, debe, sin embargo, algunas de sus obras maestras y numerosas novelas muy estimables. Pero resulta todavía más curioso constatar que la burguesía, cuyas costumbres y decadencia proporcionan la materia prima de las nueve décimas partes de la producción novelística francesa desde Balzac a Marcel Proust, ha interesado muy poco a los cineastas y que, desde *El sombrero de paja de Italia* hasta *Douce* y *Le diable au corps*, sólo puede citarse como film «burgués» la eterna y maravillosa *Régle du jeu*.

Digamos de pasada cómo Leenhardt se complica todavía la tarea situando su acción entre 1925 y 1930. Audacia discreta pero interesante, porque no contento con renunciar al prestigio ya clásico del 1900, le ha hecho falta, por el contrario, afrontar la dificultad de mostrar trajes poco favorecedores y demasiado próximos a nosotros para no correr el riesgo del ridículo.

El problema de la interpretación requería una solución todavía más delicada. Los quince años es la edad ingrata del cine (siendo por el contrario la edad ideal para la novela) porque ya no se puede contar con la gracia animal de la infancia y pocos

actores poseen la naturalidad suficiente. En *Le diable au corps*, Autant-Lara ha jugado con el límite de edad inmediatamente superior. El guión de *Les dernières vacances* no lo permitía. Leenhardt ha visto recompensada su audacia: la joven Odile Versois, que hacía su debut en el cine, y Michel François, que lleva sin dificultad pantalones cortos, resultan ambos casi perfectos. En todo caso están por encima de la interpretación de los adultos, que es, probablemente, la causa de los principales fallos del film. Pierre Dux, en particular, no llega a ser el personaje un poco débil pero buen chico en el fondo y con buen humor que requería el guión. Berthe Bovy carece de simplicidad y Christiane Barry no tiene las cualidades suficientes para interpretar la prima divorciada. También se puede reprochar a Leenhardt el cambio de tono en el final de la película. Los dos primeros tercios, consagrados sobre todo a la aventura de Jacques y Juliette, tienen un admirable desarrollo, iba a decir novelesco. El último, por el contrario, en el que el énfasis se pone sobre la intriga amorosa esbozada entre Pierre Dux y Christiane Barry, está a punto de caer en el *vodevil* en ciertos momentos. Quizá aquí al guionista le han faltado audacia y aliento.

Pero por muy interesante, y en gran parte nuevo, que sea en sí mismo el guión de Roger Leenhardt, es el estilo de la puesta en escena lo que debe retener nuestra atención. No faltarán técnicos expertos que lo encuentren pobre o incluso torpe. Y es que apenas se sabe todavía lo que es el estilo en cine. En realidad, de cien films, en noventa la técnica de la planificación es rigurosamente idéntica, a pesar de ilusorios procedimientos de «estilo». Un film de Christian-Jaque o incluso de Duvivier no se reconocen por su estilo, sino solamente por el empleo más o menos frecuente de ciertos efectos perfectamente clásicos a los que ellos han añadido algunos perfeccionamientos personales. Por el contrario, los films de Renoir, planificados la mayor parte de las veces con desprecio del buen sentido y prescindiendo de todas las gramáticas, son el estilo mismo. Leenhardt no era un hombre que despreciara la forma, ni siquiera las reglas, y yo no pretendo que no se advierta a veces una cierta torpeza en la solución de un problema de planificación, pero, en lo esencial, ha encontrado perfectamente su estilo y la técnica adecuada. Su frase cinematográfica tiene una sintaxis y un ritmo discretamente personales y el que sea clara no implica en absoluto que no sea original. Con un admirable sentido de la concreta continuidad de la escena, Leenhardt sabe destacar a tiempo el detalle significativo sin renunciar, sin embargo, a su ligazón con el conjunto.

Dedicado a la novela, Leenhardt hubiera sido un moralista. La escritura cinematográfica recobra de alguna manera y por sus medios propios esa sintaxis de la lucidez que caracteriza todo un clasicismo novelístico francés, de *La Princesse de Clèves* a *L'Etranger*. Considerada como descriptiva, la planificación de *Les dernières vacances* puede parecer con frecuencia elemental, pero es en realidad el movimiento de un pensamiento en el que se encuentran resueltas estéticamente las contradicciones más chocantes de la personalidad de Roger Leenhardt. Si hiciera falta buscar referencias plásticas en lugar de literarias, compararía las mejores escenas de *Les dernières vacances* a esos grabados en los que la observación del detalle encuentra precisamente su sentido y su valor en la claridad lineal del trazo. Parcialmente influido por Renoir (su cámara sabe no matar jamás la escena bajo el escalpelo de la vivisección), Leenhardt se separa de él, sin embargo, sin renegarle, porque nunca renuncia por completo a comprender la escena, es decir, a juzgarla. La herencia protestante del autor no se descubre sólo en la materia protestante del guión y en el cuadro geográfico de *Les Cevennes*, sino que contribuye a informar la planificación: le impone una moral de la que Renoir —y en eso estriba su encanto— está enteramente desprovisto.

Es de temer que esta obra discreta, en cuyo guión y en cuya puesta en escena no hay ninguna solución espectacular, y que ha sido realizada con muy escasos medios, no consiga toda la atención que merece. Al menos podemos pensarlo al ver la persistente frialdad con que las comisiones de selección han excluido *Les dernières vacances* de todas las competiciones internacionales en 1947.

Y es que su naturaleza estética es esencialmente novelesca. Leenhardt ha hecho en film la novela que podría haber escrito. Por muy paradójico que pueda parecer, la atención del público e incluso de la crítica serían *a priori* mucho más favorables si se tratara de una adaptación. *Les dernières vacances* se integra con la mayor naturalidad y sin que nos demos cuenta en una tradición literaria, y apenas se advierte lo que su existencia cinematográfica puede tener de insólito y de profundamente original. Tan solo Malraux, con un tipo de novela totalmente diferente, nos ha hecho sentir este equívoco de la obra cinematográfica que podía ser literaria. Que nadie se equivoque: *Sierra de Teruel* es lo contrario de una adaptación. El film y el libro son la refracción de dos materias estéticas diferentes del mismo proyecto creador y están en el mismo plano de existencia estética. Si Malraux no hubiera escrito *l'Espoir* (terminada después del film) seguiríamos teniendo en la pantalla algo que podría haber sido una novela. Es también ese el

sentimiento que nos produce *Les dernières vacances*. Ahora bien, de todo lo que desde hace diez años cuenta realmente en la producción mundial, desde *La régle du jeu* a *Citizen Kane*, pasando por *Paisa* ¿no han sido precisamente novelas (o cuentos) la materia preferida de las películas? ¿Y desde hace el mismo tiempo no debe el lenguaje cinematográfico a esas mutaciones estéticas (que no son, lo repito, adaptaciones ni trasposiciones) sus más incontestables progresos?

Capítulo 16
El «western» o el cine americano por excelencia[54]

El *western* es el único género cuyos orígenes se confunden prácticamente con los del cine y que después de medio siglo de éxito ininterrumpido conserva siempre su vitalidad. Incluso si se le niega un equilibrio en su inspiración y en su estilo desde los años treinta, habrá que extrañarse al menos de la estabilidad de su éxito comercial, termómetro de su salud. Sin duda el *western* no ha escapado del todo a la evolución del gusto cinematográfico, es decir, del gusto a secas. Ha padecido y habrá de padecer todavía influencias extrañas (las de la novela negra, por ejemplo, o de la literatura policíaca o de las preocupaciones sociales de la época) merced a las cuales la ingenuidad y el rigor del género se han visto perturbados. Hay que lamentarlo, pero no puede deducirse de ahí una verdadera decadencia. Esas influencias, en efecto, no se ejercen en realidad más que en una minoría de producciones de un nivel relativamente elevado, sin afectar a los films de «serie Z» destinados, sobre todo, a la consumición interior. Por otra parte, casi más lógico que lamentarse de las contaminaciones pasajeras del *western* sería el maravillarse de que las resista. Cada influencia obra sobre él como una vacuna. El microbio, pierde, al entrar en contacto con él, su virulencia mortal. En diez o quince años la comedia americana ha agotado sus virtudes; si sobrevive gracias a éxitos ocasionales, es tan solo en la medida en que se aparta en alguna forma de los cánones que determinaron su éxito antes de la guerra. De las *Noches de Chicago*(1927) a *Scarface* (1932), el film de gángsters completó su ciclo de crecimiento. Los guiones policíacos han evolucionado rápidamente, y si todavía hoy puede reencontrarse una estética de la violencia en el cuadro de la aventura criminal, que les es evidentemente común con *Scarface*, sería, sin embargo, bien difícil reconocer a los héroes originales en el detective privado, el periodista o el «G-man». Además, aunque pueda hablarse de un género policíaco americano, no cabe atribuirle la especificidad del *western*, ya que la literatura que existía antes de él no ha dejado de influenciarle, y los últimos avatares interesantes del film criminal proceden directamente de ella.

Por el contrario, la permanencia de los héroes y de los esquemas dramáticos del *western* ha sido demostrado recientemente por la televisión, con el éxito delirante de las antiguas películas de Hopalong Cassidy; y es que el *western* no envejece.

Quizá todavía más que la perennidad histórica del género, nos asombra su universalidad geográfica. ¿Qué hay en las poblaciones árabes, hindúes, latinas, germánicas o anglosajonas, entre las que el *western* no ha cesado de cosechar éxitos; qué les hace interesarse por la evocación del nacimiento de los Estados Unidos de América, las luchas de Búffalo Bill contra los indios, el trazado de las líneas de ferrocarril o la guerra de Secesión?

Hace falta, por tanto, que el *western* esconda algún secreto que más que de juventud sea de eternidad; un secreto que se identifique de alguna manera con la esencia misma del cine.

Resulta fácil decir que el *western* es «el cine por excelencia» basándose en que el cine es movimiento. Las cabalgadas y las peleas son sin duda sus atributos ordinarios, pero en ese caso el *western* quedaría reducido a una variedad más entre los otros films de aventuras. Por otra parte, la animación de los personajes llevada a una especie de paroxismo es inseparable de su cuadro geográfico; se podría, por tanto, definir al *western* por su decorado (la ciudad de madera) y su paisaje; pero otros géneros y otras escuelas cinematográficas han sacado partido de la poesía dramática del paisaje: la producción sueca de la época muda, por ejemplo, sin que esta poesía, que contribuyó a su grandeza, consiguiera asegurar su supervivencia. Más aún, se ha llegado, como en *The overlanders*, a tomar al *western* uno de sus temas —el tradicional viaje del rebaño— situándolo en un paisaje (el de la Australia central) bastante análogo a los del Oeste americano. El resultado, como se sabe, fue excelente; pero parece muy sensato que se haya renunciado a sacar conclusiones de esta proeza paradójica cuyo éxito no obedecía más que a coyunturas excepcionales. Se ha llegado incluso a rodar *western* en Francia, en los paisajes de Camargue, y debe verse ahí una prueba suplementaria de la popularidad y de la buena salud de un género que soporta la copia, la imitación o la parodia.

A decir verdad, nos esforzaríamos en vano intentando reducir la esencia del *western* a uno cualquiera de sus componentes. Los mismos elementos se encuentran en otras partes, pero no los privilegios que parecen estarles unidos. Hace falta, por tanto, que el *western* sea algo más que su forma. Las cabalgadas, las peleas, los hombres fuertes e intrépidos en un paisaje de salvaje austeridad no bastan para definir o precisar los encantos del género.

Esos atributos formales, en los que se reconoce de ordinario el *western*, no son más que los signos o los símbolos de su realidad profunda, que es el mito. El *western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión: la Saga del

Oeste existía antes del cine bajo formas literarias o folklóricas, y la multiplicación de los films no ha hecho desaparecer la literatura *western*, que continúa teniendo su público y proporciona a los guionistas sus mejores asuntos. Pero no hay una medida común entre la audiencia limitada y nacional de las *westerns stories* y la otra, universal, de los films que inspiran. De la misma manera que las miniaturas de los libros de Horas han servido como modelos para la estatuaria y para las vidrieras de las catedrales, esta literatura, liberada del lenguaje, encuentra en la pantalla un escenario a su medida, como si las dimensiones de la imagen se confundieran al fin con las de la imaginación.

Este libro pondrá el acento sobre un aspecto desconocido del *western*: su verdad histórica. Desconocido, sin duda, a causa de nuestra ignorancia, pero todavía más por el prejuicio sólidamente enraizado según el cual el *western* no podrá contar más que historias de una gran puerilidad, fruto de una ingenua invención, sin preocupación alguna de verosimilitud psicológica, histórica o, incluso, simplemente material. Es cierto que desde un punto de vista puramente cuantitativo, los *westerns* explícitamente preocupados por la fidelidad histórica son una minoría. Pero no es cierto que sean sólo esos necesariamente los que tienen algún valor. Sería ridículo juzgar al personaje de Tom Mix (y más todavía a su caballo blanco encantado) o incluso a William Hart o a Douglas Fairbanks, que hicieron los magníficos films del gran período primitivo del *western*, con la medida de la arqueología. Por lo demás, una gran cantidad de *westerns* actuales de un nivel honorable (pienso por ejemplo en *Camino de la horca, Cielo amarillo* o *Solo ante el peligro)* no tienen con la historia más que algunas analogías bastante simples. Son ante todo obras de imaginación. Pero sería tan falso ignorar las referencias históricas del *western* como el negar la libertad sin trabas de sus guiones. J. L. Rieupeyrout nos muestra perfectamente la génesis de la idealización épica a partir de una historia relativamente próxima; es posible, sin embargo, que su estudio, preocupado por recordarnos lo que de ordinario es olvidado o ignorado, ciñéndose sobre todo a los films que ilustran su tesis, deje implícitamente en la sombra la otra cara de la realidad estética. Ese aspecto serviría sin embargo para darle doblemente razón. Porque las relaciones de la realidad histórica con el *western* no son inmediatas y directas sino dialécticas. Tom Mix es la contrapartida de Abraham Lincoln, pero perpetúa a su manera su culto y su recuerdo. Bajo sus formas más novelescas o más ingenuas, el *western* es todo lo contrario de una reconstrucción histórica. Hopalong Cassidy no difiere, al parecer, de Tarzán más que por la ropa que viste y el marco

donde se desarrollan sus proezas. Sin embargo, si alguien quiere tomarse la molestia de comparar estas historias tan encantadoras como inverosímiles, superponiéndolas, como se hace en la fisiognomía moderna con numerosos negativos de rostros, se verá aparecer en trasparencia el *western* compuesto de las constantes comunes a unos y a otros: un *western* compuesto de sus solos mitos en estado puro. Distingamos, por ejemplo, uno de ellos: el de la Mujer.

En el primer tercio del film, el «buen *cow-boy*» encuentra a la joven pura (digamos la virgen prudente y fuerte) de la que se enamora; a pesar del gran pudor de ella, no tardamos en saber que es correspondido. Pero obstáculos casi insuperables se oponen a este amor. Uno de los más significativos y más frecuentes suele proceder de la familia de la amada —el hermano, por ejemplo, es un indeseable del que el buen *cow-boy* se ve obligado a librar a la sociedad en combate singular—. Nueva Jimena, nuestra heroína se prohíbe a sí misma encontrar atractivo al asesino de su hermano. Para redimir a los ojos de la bella y merecer su perdón, nuestro caballero debe entonces superar una serie de pruebas fabulosas. Finalmente, salva a la elegida de su corazón de un peligro mortal (mortal para su persona, su virtud, su fortuna o las tres al mismo tiempo). Después de lo cual, y ya que estamos llegando al final, la bella considerará oportuno perdonar a su pretendiente, dándole además esperanza de muchos hijos.

Hasta aquí el esquema sobre el que, a buen seguro, podrían entrelazarse mil variantes (sustituyendo, por ejemplo, la guerra de Secesión por la amenaza de los indios o de los cuatreros) y que presenta semejanzas notables con las novelas caballerescas; basta ver la preeminencia que concede a la mujer y las pruebas que el héroe debe superar para conseguir su amor.

Pero la historia se enriquece muy frecuentemente con un personaje paradójico: la cabaretera del *saloon*, generalmente enamorada también del buen *cow-boy*. Habría, por tanto, una mujer de más si el dios de los guionistas no estuviera vigilante. Unos minutos antes del fin, la descarriada de gran corazón salva a su amado de un peligro, sacrificando su vida y su amor sin esperanza por la felicidad de su *cow-boy*. Y al mismo tiempo queda definitivamente redimida en el corazón de los espectadores.

He aquí lo que mueve a la reflexión. Resulta evidente que la división entre buenos y malos no existe más que para los hombres. Las mujeres, de lo más alto a lo más bajo de la escala social, son dignas de amor, o al menos de estima y de piedad. La más insignificante mujer de la vida puede siempre redimirse gracias al amor y a la

muerte, e incluso esta última se le dispensa en *La diligencia*, cuyas analogías con *Bola de sebo*, de Maupassant, son bien conocidas. También es cierto que con frecuencia el buen *cow-boy* ha tenido que arreglar alguna antigua cuenta con la justicia, y en este caso el más moral de los matrimonios se hace entonces posible entre el héroe y la heroína.

Así, en el mundo del *western* las mujeres son buenas y el hombre es el malo. Tan malvado que el mejor de entre ellos debe redimir de alguna manera con sus proezas la falta original de su sexo. En el paraíso terrestre Eva hizo caer a Adán en la tentación. Paradójicamente, el puritanismo anglosajón, bajo la presión de coyunturas históricas, invierte los hechos. La caída de la mujer resulta siempre motivada por la concupiscencia de los hombres.

Es evidente que esta hipótesis procede de las condiciones mismas de la sociología primitiva del Oeste, donde la escasez de mujeres y los peligros de una vida demasiado ruda crearon en esta sociedad naciente la obligación de proteger a sus mujeres y a sus caballos. Contra el robo de un caballo puede bastar la horca. Para respetar a las mujeres hace falta algo más que el miedo a un riesgo tan insignificante como perder la vida: la fuerza positiva de un mito. El *western* instituye y confirma el mito de la mujer como vestal de esas virtudes sociales de la que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad. La mujer encierra no sólo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales.

Estos mitos, cuyo ejemplo quizá más significativo acabamos de analizar (después del cual vendría inmediatamente el del caballo) podrían sin duda reducirse a un principio todavía esencial. Cada uno de ellos no hace en el fondo más que especificar, a través de un esquema dramático particular, el gran maniqueísmo épico que opone las fuerzas del mal a los caballeros de la justa causa. Esos paisajes inmensos de praderas, desiertos o peñascales sobre los que se sostiene, precariamente, el pueblo de madera —ameba primitiva de una civilización— están abiertos a todas las posibilidades. El indio que las habitaba era incapaz de imponerles el orden del hombre. Sólo había conseguido hacerse su dueño al identificarse con su salvajismo pagano. El hombre cristiano blanco, por el contrario, es verdaderamente el conquistador que crea un Nuevo Mundo. La hierba nace donde pisa su caballo y viene a implantar a la vez su orden moral y su orden técnico, indisolublemente unidos; el primero garantizando el segundo. La seguridad material de las diligencias, la protección de las tropas federales, la construcción de

grandes vías férreas importan menos quizá que la instauración de la justicia y de su respeto. Las relaciones de la moral y de la ley, que no son ya para nuestras viejas civilizaciones más que un tema del bachillerato, han resultado ser, hace menos de un siglo, el principio vital de la joven América. Sólo hombres fuertes, rudos y valientes podían conquistar estos paisajes todavía vírgenes. Todo el mundo sabe que la familiaridad con la muerte no contribuye a fomentar ni el miedo al infierno, ni los escrúpulos ni el raciocinio moral. La policía y los jueces benefician sobre todo a los débiles. La fuerza misma de esta humanidad conquistadora constituía su flaqueza. Allá donde la moral individual es precaria, sólo la ley puede imponer el orden del bien y el bien del orden. Pero la ley es tanto más injusta en cuanto que pretende garantizar una moral social que ignora los méritos individuales de los que hacen esa sociedad. Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales. Estas virtudes, lo hemos dicho, no son apenas compatibles con la Virtud, y el *sheriff* personalmente, no siempre es mejor que los que manda a la horca. Así nace y se confirma una contradicción inevitable y necesaria. Con frecuencia, apenas hay diferencia moral entre aquellos a quienes se considera como fuera de la ley y los que están dentro. Sin embargo la estrella del *sheriff* debe constituir una especie de sacramento de la justicia cuyo valor es independiente de los méritos del ministro. A esta primera contradicción se añade la del ejercicio de una justicia que, para ser eficaz, debe ser extrema y expeditiva —menos, sin embargo, que el linchamiento— y, por tanto, ignorar las circunstancias atenuantes, así como las coartadas cuya verificación resultara demasiado larga. Protegiendo la sociedad corre el riesgo de pecar de ingratitud hacia los más turbulentos de sus hijos, que no son quizá los menos útiles, ni incluso tampoco los menos meritorios.

La necesidad de la ley no ha estado nunca más próxima de la necesidad de una moral; jamás tampoco su antagonismo ha sido más claro y más concreto. Eso es lo que constituye, de un modo burlesco, el fondo de *El peregrino*, de Charlie Chaplin, donde vemos, a modo de colofón, cómo nuestro héroe galopa a caballo sobre la frontera del bien y del mal, que es también la de México. Admirable ilustración dramática de la parábola del fariseo y del publicano, *La diligencia*, de John Ford, nos muestra que una prostituta puede ser más digna de respeto que las beatas que la han echado de la ciudad o, por lo menos, tanto como la mujer de un oficial; que un jugador fracasado puede saber morir con la dignidad de un aristócrata; cómo un médico borrachín puede practicar su profesión con competencia y abnegadamente:

cómo un fuera de la ley, perseguido por algunos arreglos de cuentas pasados y probablemente futuros, da pruebas de lealtad, de generosidad, de valor y de delicadeza, mientras que un banquero considerable y considerado se escapa con la caja.

Así encontramos en el origen del *western* una ética de la epopeya e incluso de la tragedia. Suele creerse generalmente que el *western* es épico por la escala sobrehumana de sus héroes; por la grandeza legendaria de sus proezas. Billy el Niño es invulnerable como Aquiles, y su revólver infalible. El *cow-boy* es un caballero andante. Al carácter de los héroes corresponde un estilo de la puesta en escena en el que la trasposición épica aparece ya gracias a la composición de la imagen, con su predilección por los amplios horizontes, en donde los grandes planos de conjunto recuerdan siempre el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza. El *western* ignora prácticamente el primer plano, casi totalmente el plano americano y, por el contrario, es muy aficionado al *travelling* y a la panorámica, que niegan sus límites a la pantalla y le devuelven la plenitud del espacio.

Todo ello es cierto. Pero este estilo de epopeya no alcanza su sentido más que a partir de la moral que lo sostiene y lo justifica. Esta moral es la de un mundo en el que el bien y el mal social, en su pureza y en su necesidad, existen como dos elementos simples y fundamentales. Pero el bien que nace engendra la ley en su rigor primitivo, y la epopeya se hace tragedia por la aparición de la primera contradicción entre la trascendencia de la justicia social y la singularidad de la justicia moral; entre el imperativo categórico de la ley, que garantiza el orden de la Ciudad futura, y aquel otro, no menos irreductible, de la conciencia individual.

Hay quien ha tomado a broma la simplicidad corneliana de los guiones del *western*. Es fácil, en efecto, advertir su analogía con el argumento de *El Cid*: el mismo conflicto del deber y del amor, las mismas empresas caballerescas que permitirán a la virgen fuerte consentir en el olvido de la afrenta sufrida por su familia. Encontramos también ese pudor en los sentimientos que supone una concepción del amor subordinada al respeto de las leyes sociales y morales. Pero esta comparación es ambigua; burlarse del *western* evocando a Corneille, significa resaltar al mismo tiempo su grandeza, grandeza quizá muy próxima de la puerilidad, como también la infancia está cerca de la poesía.

No hay duda de que es esta grandeza ingenua lo que los hombres más simples de todos los climas —y los niños— reconocen en el *western* a pesar de las diferencias

de lengua, de paisajes, de costumbres y de trajes. Porque los héroes épicos y trágicos son universales. La guerra de Secesión pertenece a la historia del siglo XIX, pero el *western* ha hecho de la más moderna de las epopeyas una nueva guerra de Troya. La marcha hacia el Oeste es nuestra Odisea.

La historicidad del *western*, por tanto, lejos de entrar en contradicción con la otra vertiente no menos evidente del género —su gusto por las situaciones excesivas, la exageración de los hechos y el *deus ex machina*; todo lo que en resumen supone un sinónimo de inverosimilitud ingenua— funda por el contrario su estética y su psicología. La historia del cine no ha conocido más que otro ejemplo de cine épico y es también un cine histórico. Comparar la forma épica en el cine raso y en el americano no es el fin de este estudio, y, sin embargo, el análisis de los estilos esclarecería sin duda con una luz inesperada el sentido histórico de los acontecimientos evocados en los dos casos. Nuestro propósito se limita a hacer notar que la proximidad de los hechos no tiene nada que ver con su estilización. Hay leyendas casi instantáneas a las que la mitad de una generación basta para darles la madurez de la epopeya. Como la conquista del Oeste, la Revolución soviética es un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización.



Winchester 73, de Anthony Mann.

Una y otra han engendrado los mitos necesarios para la confirmación de la Historia; una y otra también han tenido que reinventar la moral, encontrar en su fuente viva, antes de que se mezcle o manche, el principio de la ley que pondrá orden en el caos, que separará el cielo de la tierra. Pero quizá el cine ha sido el único lenguaje capaz no solamente de expresar, sino, sobre todo, de darle su verdadera dimensión estética. Sin él, la conquista del Oeste no habría dejado, con las *westerns stories* más que una literatura menor; de la misma manera que tampoco ha sido gracias a su pintura o a sus novelas como el arte soviético ha impuesto al mundo la imagen de su grandeza. Y es que el cine es ya el arte específico de la epopeya.

Capítulo 17
Evolución del «western»[55]

Poco antes de la guerra el *western* había llegado a un notable grado de perfección. El año 1940 marca un punto límite más allá del cual tenía que producirse fatalmente una evolución. Los cuatro años de la guerra han traído consigo un retraso y una debilitación de este cambio, pero su influencia no ha sido decisiva. *La diligencia* (1939) es el ejemplo ideal de esta madurez de un estilo que ha llegado al clasicismo. John Ford llegaba a un equilibrio perfecto entre los mitos sociales, la evocación histórica, la verdad psicológica, y la temática tradicional de la puesta en escena del *western*. Ninguno de estos elementos fundamentales sobresalía sobre el otro. *La diligencia* evoca la idea de una rueda tan perfecta que permanece en equilibrio sobre su eje en cualquier posición que se la coloque. Enumeramos algunos nombres y títulos de los años 1939-40: King Vidor: *Northwest Passage* (1940); Michael Curtiz: *Camino de Santa Fe* (1940), *Virginia City* (1940); Fritz Lang: *La venganza de Frank James* (1940), *Western Union* (1940); John Ford: *Corazones indomables* (1939); William Wyler, *El forastero* (1940); Georges Marshall; *Arizona* (con Marlene Dietrich, 1939)[56].

Esta lista es significativa. Por de pronto nos hace ver cómo los directores consagrados que —muy probablemente— debutaron veinte años antes con *westerns* de serie casi anónimos, vienen o vuelven a él en la cima de su carrera. Y está incluso un William Wyler, cuyo talento parece sin embargo oponerse al género. Este fenómeno encuentra su explicación en el renovado interés del que parece haberse beneficiado al *western* de 1937 a 1940. Quizá la toma de conciencia nacional que preludiaba la guerra bajo la era de Roosevelt haya contribuido. Nos inclinamos a pensarlo en la medida en que el *western* procede de la historia de la nación americana, tanto si la exalta directamente como si no.

En todo caso este período da por completo la razón a la tesis de J. L. Rieupeyrout[57] sobre el realismo histórico del género.

Pero por una paradoja más aparente que real, los años de guerra propiamente dicha le hicieron casi desaparecer del repertorio de Hollywood. Lo que no resulta extraño a poco que se reflexione. Por la misma razón que el *western* se había multiplicado y ennoblecido a expensas de los otros films de aventuras, los films de guerra debían eliminarlo del mercado, al menos provisionalmente.

Desde que la guerra pareció por fin virtualmente ganada, y antes incluso del restablecimiento definitivo de la paz, el *western* reapareció y se multiplicó; pero esta nueva fase de su historia merece ser examinada desde más cerca.

La perfección o, si se quiere, el clasicismo al que el género había llegado, implicaba que para sobrevivir tenía que buscar algún elemento de novedad. Aunque la famosa ley de las edades estéticas no sirve para explicarlo todo, me parece que su utilización resulta oportuna en este caso. Los nuevos films de John Ford, *Pasión de los fuertes* (1946) o *Fort Apache* (1948), por ejemplo, representan bastante bien la renovación barroca del clasicismo de *La diligencia*. Sin embargo, si la noción de barroco puede explicar un cierto formalismo técnico o el relativo preciosismo de tales o cuales guiones, no me parece que pueda servir para justificar una evolución más compleja, que hace falta explicar, sin duda, gracias a la perfección alcanzada en 1940, pero también en función de los acontecimientos de 1941 a 1945.

De una manera convencional, llamaría *super western* al conjunto de formas adoptadas por el género después de la guerra. Pero no intentaré disimular que esta expresión va a ser utilizada, según las necesidades de la exposición, para designar fenómenos no siempre comparables. Puede sin embargo justificarse de una manera negativa por su oposición al clasicismo de los años 40, y sobre todo a la tradición que alcanzan su cumbre durante esos años. Digamos que el *super western* es un *western* que se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su existencia con un interés suplementario: de orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico…, en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle. Volveremos después sobre estos adjetivos para aclararlos con algunos títulos de películas, pero es conveniente antes de nada señalar la influencia de la guerra en la evolución del *western* a partir de 1944. Es probable, efectivamente, que el fenómeno del *super western* hubiera aparecido de todas formas, pero quizá su contenido habría sido diferente. La verdadera influencia de la guerra se ha hecho sentir después, sobre todo. Los grandes films que ha inspirado son de hecho posteriores a 1945. Pero el conflicto mundial no ha proporcionado a Hollywood solamente temas espectaculares, sino —también y sobre todo— le ha forzado, durante algunos años al menos, a reflexionar. La Historia, que antes no era más que la materia prima del *western*, se va a convertir a menudo en su argumento; es el caso concreto de *Fort Apache*, donde vemos aparecer la rehabilitación política del indio, seguido por numerosos *western* hasta *Apache* e ilustrada especialmente por *Flecha Rota*, de Delmer Daves (1950).

Pero la influencia profunda de la guerra es más indirecta sin duda, y hay que discernirla cada vez que el film sustituye los temas tradicionales por un tema social o moral, o al menos lo superpone. El origen se remonta a 1943 con *Ox-bow Incident*, de William Wellman, del que *Solo ante el peligro* es descendiente remoto. (Notemos, sin embargo, que en el film de Zinnemann es sobre todo la influencia del Mc-Carthysmo triunfante lo que hay que tener en cuenta.) En cuenta al erotismo puede ser también considerado como una consecuencia, al menos indirecta, del conflicto bélico en la medida en la que se emparenta con el triunfo de la *pin-up girl*. Es quizá ése el caso de *The Outlaw*, de Howard Hughes (1943). El amor es incluso algo casi extraño al *western* (*Raíces profundas* explotará precisamente esta contradicción) y con mayor razón el erotismo, cuya aparición como resorte dramático supone que se utiliza ya el género como un marco donde resalte mejor el *sex-appeal* de la heroína. Tal intención no presenta dudas en el caso de *Duelo al sol* (King Vidor, 1946), cuyo lujo espectacular es una segunda razón, puramente formal, para clasificarle dentro de los *super western*.

Pero los dos films que ilustran mejor esta mutación del género, como consecuencia de la conciencia que ha adquirido, a la vez, de sí mismo y de sus límites, son evidentemente *Solo ante el peligro* y *Raíces profundas*. En el primero Fred Zinnemann combina los efectos del drama moral y del esteticismo de los encuadres. Yo no soy de los que se les hace la boca agua delante de *Solo ante el peligro*. Lo considero un bello film y en todo caso lo prefiero al de Stevens. Pero es verdad que la certera adaptación de Foreman consiste en hacer coincidir una historia que podría muy bien encontrar su desarrollo en otro género, con un tema tradicional de *western*. Es decir, tratando al *western* como una forma que tiene necesidad de un contenido. En cuanto a *Raíces profundas*, constituye el punto final de la *super westernización*. Georges Stevens se propone, en efecto, justificar el *western*… con el *western*. Los otros se las ingenian para hacer surgir de mitos implícitos tesis bien explícitas, pero la tesis de *Raíces profundas*… es el mito. Stevens combina dos o tres temas fundamentales del género, principal mente el del caballero andante en busca de su Graal; y para que nadie lo ignore lo viste de blanco. La blancura del traje y del caballo existía ya en el universo maniqueísta del *western*, pero se comprende que el traje de Alan Ladd implica toda la molesta significación del símbolo, mientras que en Tom Mix no era más que el uniforme de la virtud y de la audacia. De esta forma se riza el rizo. La Tierra es redonda. El

super western ha llevado tan lejos su «superación» que vuelve a encontrarse en las Montañas Rocosas.

Si el género *western* estuviese en vías de desaparición, el *super western* señalaría efectivamente su decadencia y su último esplendor. Pero el *western* está hecho sin duda alguna con materiales distintos a los de la comedia americana o el film policíaco. Sus avatares no afectan realmente a la existencia del género. Sus raíces continúan penetrando bajo el *humus* de Hollywood y siempre es posible asombrarse viendo aparecer verdes y robustos retoños al lado de los híbridos —seductores pero estériles— que pretenden suplantarlos.

De hecho, la aparición de los *super westerns* no ha afectado más que la capa más extrínseca de la producción, es decir, la de los films A y las superproducciones. No hace falta decir que estos seísmos superficiales no han resquebrajado su soporte económico, el bloque central de los *westerns* ultra comerciales, musicales o galopantes, cuya popularidad ha vuelto a encontrar probablemente una nueva juventud gracias a la televisión. El éxito de Hopalong Cassidy lo testimonia, y prueba al mismo tiempo la vitalidad del mito aun en sus formas más elementales. El favor de la nueva generación le garantiza todavía algunos lustros de existencia. Pero los *westerns* de la serie Z apenas llegan a Francia y basta para que tengamos confirmación de su supervivencia el consultar los anuarios americanos. Si su interés estético es individualmente limitado, su presencia colectiva, por el contrario, es probablemente decisiva para la salud del género. Es en sus capas «inferiores» donde su fecundidad económica no ha sido desmentida, donde los *westerns* de tipo tradicional siguen echando raíces. Entre los *super westerns* nunca hemos dejado de ver films de serie B que no' buscaban justificaciones intelectuales ni estéticas. Quizá además la noción de serie B es algunas veces discutible: todo depende del nivel al que se haga comenzar la serie A. Digamos, simplemente, que me refiero a producciones francamente comerciales, sin duda más o menos costosas, pero que no buscan su justificación más allá del renombre del intérprete principal o de la solidez de una historia sin ambiciones intelectuales. Un admirable ejemplo de esta simpática producción nos ha sido ofrecido por *El pistolero*, de Henry King (1950), con Gregory Peck, donde el tema clásico del pistolero cansado de huir y obligado a matar de nuevo está tratado en un cuadro dramático de bella sobriedad. Mencionemos todavía *Más allá del Missouri*, de William Wellman (1951), y sobre todo, del mismo autor, *Caravana de mujeres* (1951)…

Con *Río Grande* (1950), John Ford mismo vuelve visiblemente a la serie media y en todo caso a la tradición comercial (sin exceptuar el «romance»). Finalmente nadie podrá extrañarse de encontrar en esta lista un viejo superviviente de la época heroica, Alian Dwan, que no ha abandonado jamás el estilo de *The Triangle*[58], incluso cuando la liquidación del Mc-Carthysmo le ofrecía algunas llaves de actualidad para volver sobre temas antiguos *(Filón de plata*, 1954).

Me quedan algunos títulos importantes. Y es que la clasificación seguida hasta aquí resulta insuficiente, y me va a hacer falta dejar de explicar la evolución del género por el género en sí mismo, para pasar a los autores como factor determinante. El lector habrá sin duda advertido que esta línea de producciones relativamente tradicionales, y que no se han visto afectadas por la existencia de los *super westerns,* no incluye más que nombres de directores consagrados e incluso especializados desde antes de la guerra en los films de acción y de aventuras. Nada de extraño tiene, por tanto, que gracias a ellos se haya afirmado la perennidad del género y de sus leyes. Es a Howard Hawks a quien corresponde además el mérito de haber demostrado, cuando los *super westerns* estaban en pleno auge, que seguía siendo posible hacer verdaderos *westerns* fundados sobre los viejos temas dramáticos y espectaculares, sin intentar desviar la atención con alguna tesis social o su equivalente en la plástica de la puesta en escena. *Río Rojo* (1948) y *Río de sangre* (1952) son dos obras maestras del *western*, que no tienen nada de barroco ni de decadente. La inteligencia y la conciencia de los medios conserva un perfecto acuerdo con la sinceridad del relato. La mismo sucede, guardando las proporciones, con un Raoul Walsh cuyo reciente *Saskatchewan* (1954) emplea las más clásicas referencias a la historia americana. Pero los otros films de este realizador me proporcionarán —y tanto peor si es un poco artificial— la transición que buscaba. En cierta forma, *Juntos hasta la muerte* (1949), *Pursued* (1947) y *Camino de la horca* (1951) son ejemplos perfectos de esos *westerns* un poco por encima de la serie B y con una vena dramática simpáticamente tradicional. En todo caso no hay en ellos ni rastro de tesis. Los personajes nos interesan por lo que les pasa y nada les pasa que no pertenezca a la temática del *western*. Pero hay algo, sin embargo, que aunque faltándonos toda referencia temporal sobre el rodaje de estos films, nos haría colocarlos sin duda en la producción de los últimos años, y es ese «algo» lo que quisiera definir.

He dudado mucho en cuanto al epíteto que vendría mejor a estos *westerns* «1950». Me había parecido al principio que debía buscar un término alrededor de

«sentimiento», «sensibilidad», «lirismo». Creo que, en todo caso, estas palabras no deben descartarse porque caracterizan bastante bien al *western* moderno con relación al *super western*, casi siempre intelectual, al menos en la medida en que exige del espectador que reflexione o que admire. Casi todos los títulos que voy a citar ahora serán títulos de films, no voy a decir menos inteligentes que *Solo ante el peligro*, pero sí, en todo caso, sin segundas intenciones y en donde el talento estará siempre puesto al servicio de la historia y no de lo que significa. Hay otro término quizá más preciso que los que he sugerido anteriormente, o al menos capaz de completarlos: la «sinceridad». Quiero decir que los directores juegan un juego limpio con el género, incluso cuando están conscientes de «hacer un *western*». La ingenuidad queda necesariamente excluida al nivel de la historia del cine en que nos encontramos; pero mientras que los *super western* sustituían la ingenuidad por el preciosismo o el cinismo, hay ya quien nos ha demostrado que la sinceridad es todavía posible. Nicholas Ray, rodando *Johnny Guitar* (1954) a mayor gloria de Joan Crawford, sabe evidentemente lo que hace. No es menos consciente de la retórica del género que el George Stevens de *Raíces profundas* y además el guión y la realización no están privados de humor; pero jamás adopta, sin embargo, con relación a su film, una postura condescendiente o paternalista. Aunque se divierta, no se burla. Los esquemas *a priori* del *western* no le impiden decir lo que tiene que decir, incluso aunque ese mensaje sea en definitiva más personal y más sutil que la inmutable mitología.

Va a ser en definitiva con referencia al estilo del relato, más que a la relación subjetiva del realizador con el género, como elegiré mi epíteto. Diría con gusto que los *westerns* que me quedan por evocar —los mejores a mi modo de ver— tienen algo de «novelesco». Quiero decir con esto que, sin apartarse de los temas tradicionales, los enriquecen desde el interior por la originalidad de los personajes, su sabor psicológico, por alguna singularidad atrayente que es precisamente lo que esperamos de un héroe novelesco. En *La diligencia* se ve en seguida, por ejemplo, que el enriquecimiento psicológico se refiere al empleo y no al personaje, ya que seguimos en las categorías *a priori* del género: el banquero, la beata, la prostituta con gran corazón, el jugador elegante, etc. En *Busca tu refugio*(1955) todo es diferente. Es cierto que las situaciones y los personajes son siempre variaciones dentro de la tradición, pero el interés que suscitan se refiere más a su singularidad que a su generosidad. También sabemos que Nicholas Ray trata siempre el mismo asunto, el suyo, el de la violencia y el misterio de los adolescentes. El mejor

ejemplo de esta «novelización» del *western* desde el interior nos lo proporciona Edward Dmytryk con *Lanza rota* (1954), el *remake* en *western*, como es sabido, de *Odio entre hermanos*, de Mankiewicz. Para quien lo ignore, *Lanza rota* es, sin embargo, un *western* más sutil que los otros, con personajes más singularizados y relaciones más complejas, pero que no por eso dejan de estar estrictamente dentro de dos o tres temas clásicos. Elia Kazán había tratado ya en *Mar de hierba* (1947) con mayor simplicidad un tema muy próximo, desde el punto de vista psicológico, con el mismo Spencer Tracy. Está claro por otra parte que caben todos los matices intermedios entre el *western* B de pura sujeción a los cánones y el *western* novelesco, y mi clasificación tendrá forzosamente algo de arbitrario. El lector puede hacer también, por tanto, su propia clasificación.

Y a continuación propondría la idea siguiente: al igual que Walsh es el más distinguido de los veteranos tradicionales, Anthony Mann podría ser considerado como el más clásico de los jóvenes realizadores novelescos. A él debemos los *westerns* más bellos y más verdaderos de estos últimos años. El autor de *Colorado Jim* es probablemente el único de los realizadores americanos de la posguerra que parece especializado en un género en el que los demás realizan tan sólo incursiones más o menos episódicas. Cada uno de sus films, en todo caso, testimonia una franqueza conmovedora con relación al género, una sinceridad espontánea para colocarse en el interior de los temas, hacer vivir personajes atractivos e inventar situaciones emocionantes. Quien quiera saber lo que es el verdadero *western* y las cualidades de puesta en escena que supone, debe haber visto *La puerta del diablo* (1950), *Horizontes lejanos* (1952) y *Tierras lejanas* (1954), interpretadas por James Stewart. En ausencia de estos tres films, no puede en todo caso dejar de conocerse el más bello de todos: *Colorado Jim* (1953). Esperemos que el cinemascope no haya hecho perder a Anthony Mann su naturalidad en el manejo de un lirismo directo y discreto y sobre todo su infalible seguridad para unir al hombre con la naturaleza, ese sentido del aire libre que es en él como el alma misma del *western*, y gracias al cual ha vuelto a encontrar, en la escala del héroe novelesco y no ya mitológico, el gran secreto perdido de los films de *The Triangle*.

Ha podido advertirse en mis ejemplos la coincidencia del nuevo estilo con la nueva generación. Pero sería seguramente abusivo e ingenuo pretender que el *western* «novelesco» es sólo el que hacen los jóvenes, que han llegado a la puesta en escena después de la guerra. Se me podrá oponer con razón que también hay algo de novelesco en *El forastero*, por ejemplo, así como en *Río Rojo* y *Río de sangre*. Me

aseguran también que hay mucho, aunque yo soy personalmente menos sensible, en *Rancho Notorius* (1952), de Fritz Lang. En todo caso, es evidente que *La pradera sin ley* (1954), de King Vidor, debe ser clasificada según esta perspectiva entre Nicho-las Ray y Anthony Mann. Pero si es cierto que podemos encontrar tres o cuatro títulos realizados por veteranos que pueden ponerse junto a los jóvenes, parece todavía bastante exacto decir que son sobre todo, si no exclusivamente, los recién llegados quienes afrontan con gusto este *western* a la vez clásico y novelesco. Robert Aldrich es la más reciente y brillante ilustración con *Apache* (1954) y sobre todo *Veracruz* (1954).

Queda el problema del cinemascope; este procedimiento ha sido utilizado en *Lanza rota*, en *El jardín del diablo* (1954), de H. Hathaway, un buen guión a la vez clásico y novelesco, pero tratado sin inventiva; y en *El hombre de Kentucky* (1955), de Burt Lancaster, que ha conseguido dormir a todo el festival de Venecia. No encuentro más que un Cinemascope que haya supuesto alguna novedad en la puesta en escena: *Río sin retorno* (1954), de Otto Preminger, fotografiado por Joseph La Shelle. Cuántas veces, sin embargo, hemos leído (o escrito nosotros mismos) que si la ampliación de la pantalla no se imponía por otros motivos, iba cuando menos a proporcionar una segunda juventud al *western*, cuyas cabalgadas y cuyos espacios abiertos parecen reclamar la horizontal. Esta deducción era demasiado verosímil para resultar cierta. Las ilustraciones más convincentes del Cinemascope nos han sido proporcionadas por films psicológicos (Al este del Edén, por ejemplo). No llegaré a sostener paradójicamente que la pantalla ancha no le va bien al *western* ni incluso que no le haya aportado nada[59], pero me parece ya claro que el Cinemascope no supondrá ninguna renovación esencial en este dominio. En formato estándar, en Vista-Visión o sobre pantalla grande, el *western* seguirá siendo el *western*, tal como deseamos que nuestros nietos lleguen a conocerlo.

Capítulo 18
Un «western» ejemplar: «Seven men from now»[60]

Es ésta la ocasión de aplicar lo que he escrito sobre la política de autores. Mi admiración por *Seven men from now* no me llevará a concluir que Budd Boetticher sea el más grande realizador de *westerns*—si bien es verdad que no excluyo la hipótesis—, sino solamente a pensar que su film es el mejor *western* que he visto después de la guerra. Sólo el recuerdo de *Colorado Jim y* de *Centauros del desierto* me obligan a poner una cierta reticencia en esa afirmación. Y es que resulta difícil discernir con certeza entre las cualidades de este film excepcional, las que provienen específicamente de la puesta en escena y las que deben atribuirse al guión y a un diálogo estupendo; sin hablar, naturalmente, de las virtudes anónimas de la tradición que están siempre dispuestas a florecer cuando las condiciones de la producción no se lo impiden. Reconozco que no tengo más que un recuerdo muy vago de los otros *westerns* de Boetticher y no soy capaz de precisar lo que en el éxito de este film hayan podido influir las circunstancias que apenas tienen ninguna importancia en el caso de Anthony Mann. Sea lo que fuere, e incluso si *Seven men from now* es el resultado de una coyuntura excepcional, no estoy menos dispuesto a sostener que este film es uno de los logros ejemplares del *western* contemporáneo.

Que el lector me perdone si no puede verificar por sí mismo lo que digo; ya sé que le hablo de una obra que no verá probablemente. Lo han decidido así los distribuidores; *Seven men from now* sólo se proyectará en versión original como estreno de verano en una pequeña sala de Les Champs Elysées. Si el film no ha sido doblado nadie podrá verlo en los cines de barrio. Situación simétrica a la de otra obra maestra sacrificada, *Centauros del desierto*, de John Ford, cuya versión doblada se estrenó también en pleno verano.

Y es que el *western* sigue siendo el género más incomprendido. Para el productor y el distribuidor, el *western* tiene o bien que ser un film infantil y popular destinado a acabar en la televisión, o una superproducción ambiciosa con grandes estrellas. Sólo la cotización de los intérpretes o del director justifica el esfuerzo de publicidad y de distribución. Entre esos dos extremos, todo queda en manos de la suerte y nadie —en eso, preciso es decirlo, hay que equiparar al crítico con el distribuidor— establece diferencias sensibles entre los films producidos con la marca *western*. Es así como *Raíces profundas*, superproducción ambiciosa de la Paramount para las bodas de oro cinematográficas de Zukor, ha sido acogida como una obra maestra

mientras que *Seven men from now*, muy superior al film de Stevens, pasará inadvertido y se reintegrará probablemente a los almacenes de la Warner sin haber hecho otra cosa que tapar un hueco.

El problema fundamental del *western* contemporáneo se sitúa sin duda en el dilema entre la inteligencia y la ingenuidad. Hoy en día el *western* de ordinario sólo puede ser simple y acorde con la tradición si es además vulgar e idiota. Toda una producción barata subsiste sobre esas bases. Y es que después de Thomas Ince y William Hart el cine ha evolucionado. Género convencional y simplista en sus datos primarios, el *western* debe llegar a ser adulto y hacerse inteligente si se quiere colocar en el mismo plano de los films dignos de ser criticados. Así han aparecido los *westerns* psicológicos, con tesis social o más o menos filosóficos: los *westerns* con una significación. La cumbre de esta evolución estuvo justamente representada por *Raíces profundas*, *western* en un segundo grado donde la mitología del género era conscientemente considerada asunto del film. Como la belleza del *western* procede claramente de la espontaneidad y de la perfecta inconsciencia de la mitología que está disuelta en él, como la sal en el mar, esta destilación laboriosa es una operación *contra-natura* que destruye lo mismo que pretende poner de manifiesto.

¿Pero, es posible todavía hoy, enlazar directamente con el estilo de Thomas Ince, ignorando cuarenta años de evolución cinematográfica? Evidentemente, no. *La diligencia* ilustra sin duda el límite extremo de un equilibrio todavía clásico entre las reglas primitivas, la inteligencia del guión y la estética de la forma. Más allá se llega al formalismo barroco o al intelectualismo de los símbolos, como en el caso de *Solo ante el peligro*. Anthony Mann es el único que parece haber sabido encontrar la naturalidad gracias a la sinceridad, pero lo que hace de sus *westerns* los de mayor pureza a partir de la guerra, es más su puesta en escena que sus guiones. Ahora bien, sin pretender ir contra la política de autores, hay que admitir que el guión no es un elemento menos constitutivo del *western* que el uso del horizonte o el lirismo del paisaje. Por lo demás, mi admiración por Anthony Mann se ha visto siempre algo turbada por las debilidades que toleraba en sus adaptaciones.

Así, el primer motivo de asombro que nos proporciona *Seven men from now* reside en la perfección de un guión que realiza la difícil proeza de sorprendernos constantemente a partir de una trama rigurosamente clásica. Nada de símbolos ni de segundas intenciones filosóficas; ni sombra de psicología; nada más que personajes ultra convencionales en situaciones archiconocidas, pero, en cambio, una puesta en

situación extraordinariamente ingeniosa y sobre todo una invención constante en cuanto a los detalles capaces de renovar el interés de las situaciones. El héroe del film, Randolph Scott, es un *sheriff* que persigue a siete bandidos que han matado a su mujer al robar los cofres de la Wells Fargo. Se trata de alcanzarlos atravesando el desierto antes de que atraviesen la frontera con el dinero robado. Hay otro hombre que demuestra en seguida interés por ayudarle, aunque por un motivo muy diferente. Cuando los bandidos hayan muerto quizá pueda quedarse con los veinte mil dólares. Quizá, si el *sheriff* no se lo impide, porque en ese caso habría que matar un hombre más. Así, la línea dramática queda claramente planteada. El *sheriff* obra por deseo de venganza, su acólito por interés, y al final tendrán que arreglar las cuentas entre ellos. Esta historia podría haber dado de sí un *western* aburrido y banal si el guión no estuviera construido sobre una serie de golpes de efecto que me guardaré de revelar para no estropear el placer del lector, si por suerte llegara a ver el film. Pero todavía más importante que la invención en lo que a las peripecias se refiere, lo que me parece más notable es el humor con que se las trata. Así, por ejemplo, jamás vemos disparar al *sheriff*, como si lo hiciera demasiado deprisa para que la cámara tuviera tiempo de hacer el contracampo. La misma voluntad humorística justifica seguramente también los vestidos demasiado cuidados o demasiado provocativos de la heroína, o incluso las inesperadas elipsis de la planificación dramática. Pero he aquí lo más admirable: el humor no quita nada a la emoción, ni todavía menos a la admiración. No hay ningún asomo de parodia. Todo esto supone por parte del director la conciencia y la inteligencia de los resortes que utiliza, pero sin que haya desprecio ni condescendencia. El humor no nace de un sentimiento de superioridad, sino, por el contrario, de una sobreabundancia de admiración. Cuando se ama hasta ese punto los héroes a los que se hace vivir y las situaciones que se inventan, entonces y sólo entonces puede vérseles con esa perspectiva humorística que multiplica la admiración por la lucidez. Esta ironía no disminuye los personajes, pero permite que su ingenuidad coexista con la inteligencia. He aquí, en efecto, el *western* más inteligente que conozco, pero también el menos intelectual, el más refinado y el menos esteticista, el más simple y más bello al mismo tiempo.

Esta dialéctica paradójica ha sido posible porque Budd Boetticher y su guionista no han adoptado una actitud paternalista ante su historia, ni han pretendido «enriquecerla» con aportaciones psicológicas, sino simplemente llevarla hasta el final de su desarrollo lógico y obtener todos los efectos posibles del acabado de las

situaciones. La emoción nace de las relaciones más abstractas y de la belleza más concreta. El realismo no tiene aquí más sentido que en los films de *The Triangle*, o, más bien, un esplendor específico surge de la superposición de la extrema convencionalidad y de la extrema realidad. Boetticher ha sabido servirse prodigiosamente del paisaje, de la variada materia de la tierra, de la estructura y de la forma de las rocas. Tampoco creo que la fotogenia del caballo haya sido desde hace mucho tiempo tan bien explotada. Por ejemplo, en la extraordinaria escena del baño de Gail Russell, donde el pudor inherente al *western* está llevado con humor tan lejos que sólo se nos muestran los remolinos de agua entre los cañaverales, mientras que a cincuenta metros de allí Randolph Scott almohaza los caballos. Es difícil imaginar a la vez una mayor abstracción y una más concreta trasposición del erotismo. Pienso también en la crin blanca del caballo del *sheriff* y su gran ojo amarillo. En el *western* saber usar tales detalles es seguramente más importante que la habilidad para desplegar cien indios en un combate.

Hay que poner, efectivamente, en el activo de este film excepcional un uso totalmente insólito del color. Conseguidos, es cierto, por un procedimiento cuyas características ignoro, los colores de *Seven men from now* están uniformemente traspuestos en una tonalidad de acuarela que recuerda por su transparencia y su uniformidad a los antiguos films coloreados a mano. Se diría que las convenciones en el color vienen así a subrayar las de la acción.



Lee Marvin en Seven men from now.

Está, finalmente, Randolph Scott, cuyo rostro recuerda irresistiblemente al de William Hart hasta en la sublime expresividad de sus ojos azules. Jamás juega con su fisonomía; jamás aparece en él la sombra de un pensamiento o de un sentimiento; sin que esta impasibilidad, no hace falta decirlo, tenga nada que ver con la interioridad moderna a lo Marlon Brando. Este rostro no traduce nada porque no tiene nada que traducir. Todos los móviles de las acciones están aquí definidos por las situaciones y sus circunstancias. Hasta el amor de Randolph Scott por Gail Russell, del que sabemos exactamente cuándo ha nacido (en el momento del baño) y cómo ha evolucionado, sin que el rostro del héroe haya traducido jamás un sentimiento. Pero está inscrito en la combinación de los acontecimientos como el destino en la conjunción de los astros, de manera necesaria y objetiva. Toda expresión subjetiva tendría, por tanto, la vulgaridad de un pleonasmo. Y no por esto nos sentimos menos atraídos por los personajes, bien al contrario; su existencia resulta tanto más plena cuanto que nada debe a las incertidumbres y a las ambigüedades de la psicología; y cuando, al final de la película, Randolph Scott y Lee Marvin se encuentran cara a cara, el desgarramiento al que nos sabemos condenados es bello y emotivo como una tragedia.

Así, el movimiento se demuestra andando. El *western* no está condenado a justificarse por el intelectualismo o la espectacularidad. La inteligencia que le exigimos hoy día puede servir para refinar las estructuras primitivas del *western* y no para meditar sobre ellas o para desviarlas en provecho de intereses ajenos a la esencia del género.

Capítulo 19
Al margen de «el erotismo en el cine»[61]

Nadie pensaría en escribir un libro sobre el erotismo en el teatro. No porque de una manera rigurosa el tema no se preste a hacer reflexiones, sino porque serían exclusivamente negativas.

No pasa lo mismo con la novela, ya que un sector nada despreciable de la literatura está más o menos expresamente fundado sobre el erotismo. Pero se trata sólo de un sector, y la existencia de un «infierno» en la Biblioteca Nacional concretiza esta particularidad. Es cierto que el erotismo tiende a desempeñar un papel cada vez más importante en la literatura moderna y ha invadido ampliamente las novelas, incluso las populares. Pero además de que sin duda haría falta atribuir al cine, en buena parte, esta difusión del erotismo, éste sigue todavía subordinado a nociones morales más generales que plantean justamente su extensión como un problema. Malraux, que es sin duda el novelista contemporáneo que ha propuesto más claramente una ética del amor fundada sobre el erotismo, ilustra perfectamente el carácter moderno, histórico y por consiguiente relativo, de una tal opción. El erotismo tiende a desempeñar en nuestra literatura un papel comparable al amor cortesano en la literatura medieval. Por muy poderoso que sea su mito, y prescindiendo del porvenir que se le atribuya, se ve claramente que nada específico le une a la literatura novelesca en la que se manifiesta. Incluso la pintura, donde la representación del cuerpo humano habría podido desempeñar un papel determinante, no es más que accidental o accesoriamente erótica. Dibujos, grabados, estampas o pinturas libertinas constituyen un género, una variedad con las mismas características del libertinaje literario. Se podría estudiar el desnudo en las artes plásticas y no se podría ignorar sin duda la traducción a través suyo de los sentimientos eróticos; pero éstos, también aquí, seguirían siendo un fenómeno subordinado y accesorio.

Sólo en el caso del cine se puede decir que el erotismo aparece como un proyecto y un contenido fundamental. No único, ciertamente, ya que muchos films entre los más importantes no le deben nada; pero sí un contenido mayor, específico e incluso esencial.

Lo Duca[62] tiene razón para ver en ese fenómeno una constante del cine: «La tela de las pantallas lleva en filigrana desde hace medio siglo un motivo fundamental: el erotismo…» Pero hace falta saber si la omnipresencia del erotismo no es más que

un fenómeno general, pero accidental, consecutivo al libre juego capitalista de la oferta y la demanda. Tratándose de atraer a la clientela, los productores habrían recurrido de manera natural al tropismo más eficaz: el del sexo. Se podría añadir en favor de este argumento el hecho de que el cine soviético sea, efectivamente, el menos erótico del mundo. El ejemplo merecería cierta reflexión, pero no parece decisivo, porque habría que examinar previamente los factores culturales, étnicos, religiosos y sociológicos que han podido influir en este caso particular y, sobre todo, preguntarse si el puritanismo de los films rusos no es más que un fenómeno artificial y provisorio todavía más accidental que la sobrecarga capitalista. El reciente *Quarante et unième* nos abre desde este punto de vista muchos horizontes.

Lo Duca parece ver la fuente del erotismo cinematográfico en el parentesco del espectáculo cinematográfico con el sueño: «El cine se aproxima al sueño, a las imágenes acromáticas que son como las imágenes del film, lo que explica en parte la menor intensidad erótica del cine en color, que escapa en cierta manera a las reglas del mundo onírico».

No disentiré de nuestro amigo más que en el detalle. ¡No sé de dónde le viene el sólido prejuicio de que no se sueña nunca en colores! Quizá sea yo el único que goza de ese privilegio. Pero lo he comprobado además a mi alrededor. De hecho existen sueños en blanco y negro y sueños en colores como en el cine, según uno u otro procedimiento. Todo lo más estoy dispuesto a conceder a Lo Duca que la producción cinematográfica en colores ha sobrepasado actualmente la de los sueños en tecnicolor. Pero donde con toda seguridad no podría seguirle es en su incomprensible devaluación del erotismo coloreado. Pero, en fin, coloquemos estas divergencias en la cuenta de las pequeñas perversiones individuales y no nos detengamos más. Lo esencial continúa siendo el onirismo del cine o, si se prefiere, de la imagen animada.

Si la hipótesis es exacta —y creo que lo es al menos en parte— la psicología del espectador de cine tendría que identificarse con la de la persona dormida que sueña. Pero sabemos bien que, en último análisis, no hay más que sueños eróticos.

Pero también sabemos que la censura que los preside es infinitamente más rigurosa que todas las Anastasias del mundo. El super-ego de cada uno es un Mr. Hays que se ignora. De ahí todo el extraordinario repertorio de símbolos generales o particulares encargados de camuflar delante de nuestro espíritu los imposibles guiones de nuestros señores.

De manera que la analogía entre el sueño y el cine me parece que debe ser llevada todavía más lejos. Reside tanto en lo que deseamos profundamente ver sobre la pantalla como en lo que no podría mostrársenos. Se comete una equivocación cuando se asimila la palabra sueño a no sé qué libertad anárquica de la imaginación. Nada está más determinado y censurado que el sueño. Es cierto, y los surrealistas hacen bien en recordarlo, que no es la razón quien hace esto. Es cierto también que el sueño sólo se define negativamente por la censura y que su realidad positiva reside, por el contrario, en la irresistible transgresión contra las interdicciones del super-ego. Veo también claramente la diferencia de naturaleza entre censura cinematográfica, de esencia social y jurídica, y la censura onírica, pero quiero señalar simplemente que la función de la censura es tan esencial en el sueño como en el cine. Es uno de sus constitutivos dialécticos.

Reconozco que es eso lo que me parecía que faltaba no sólo al análisis preliminar de Lo Duca, sino, sobre todo, al enorme conjunto de ilustraciones, que constituyen en cualquier caso una documentación inapreciable.

No se trata de que el autor ignore el papel excitante que pueden siempre desempeñar las prohibiciones formales de la censura, sino el hecho de que parezca ver en ello tan sólo un ir tirando y, sobre todo, que el espíritu que preside la selección de sus fotos ilustra la tesis inversa. Se trataría más bien de mostrarnos lo que la censura corta habitualmente en los films y no lo que deja subsistir. No niego el interés ni el encanto de esta documentación, pero creo, por ejemplo, tratándose de Marilyn Monroe, que la foto que se imponía no era la del calendario para el que posó desnuda (teniendo en cuenta además que este documento extra cinematográfico es anterior al éxito de la estrella y no podría considerarse como una extensión de su *sex-appeal* a la pantalla), sino la famosa escena de *La tentación vive arriba*, donde se hace levantar las faldas por una corriente de aire del Metro. Esta idea genial no podía nacer más que en el cuadro de un cine que posee una larga, rica y bizantina cultura de la censura. Tales hallazgos suponen un extraordinario refinamiento de la imaginación, adquirido luchando contra la rigurosa estupidez de un código puritano. Lo cierto es que Hollywood, a pesar y a causa de todas sus prohibiciones, sigue siendo la capital del erotismo cinematográfico.

No se me haga decir, sin embargo, que todo verdadero erotismo tendría necesidad, para florecer sobre la pantalla, de engañar a un código oficial de censura. Es incluso cierto que las ventajas sacadas de esta transgresión oculta pueden ser muy

inferiores a las pérdidas. Y es que los tabús sociales y morales de los censores son un cuadro demasiado estúpido y arbitrario para canalizar convenientemente la imaginación. Aun siendo benéficos en la comedia o en el film-ballet, por ejemplo, constituyen un obstáculo estúpido e insuperable en los géneros realistas.

La única censura decisiva de la que el cine no puede prescindir está constituida por la misma imagen y, en último análisis, sólo con relación a ella puede intentar definirse una psicología y una estética de la censura erótica.

No tengo ciertamente la ambición de esbozarla aquí, ni siquiera en sus grandes líneas; quiero tan solo proponer unas cuantas reflexiones cuyo encadenamiento puede indicar una de las direcciones en las que podrá profundizarse.

Quiero antes de nada hacer una aclaración para atribuir en justicia el mérito que estas consideraciones pudieran tener, ya que proceden de una indicación que me hizo Domarchi recientemente y cuya pertinencia me parece extraordinariamente fecunda.

Domarchi, a quien nadie considera mojigato, me declaraba haberse sentido siempre irritado por las escenas de orgía en el cine, o, todavía más ampliamente, por toda escena erótica reñida con la impasibilidad de los actores. Para decirlo de otra manera: les parecía que las escenas eróticas debían poder interpretarse como las otras, y que la emoción sexual concreta de los actores delante de la cámara era contradictoria con las exigencias del arte. Esta austeridad puede quizá sorprender en principio, pero se apoya en un argumento irrefutable que no es en absoluto de orden moral. Si se muestra sobre la pantalla a un hombre y una mujer con un vestido y una postura tales que sea inverosímil que al menos un comienzo de consumación sexual no haya acompañado a la acción, yo tendría derecho a exigir, en un film policíaco, que se mate verdaderamente a la víctima o al menos que se la hiera más o menos gravemente. Y esta hipótesis no tiene nada de absurdo, porque no hace mucho que el asesinato ha dejado de ser espectáculo. La ejecución en la plaza de Grève no era otra cosa y, para los romanos, los mortales juegos del circo eran el equivalente de una orgía. Me acuerdo de haber escrito hace ya tiempo, a propósito de una célebre secuencia documental en la que se veía ejecutar en plena calle de Shanghai a unos «espías comunistas» por los oficiales de Chian-Kai-Shek, que la obscenidad de la imagen era del mismo orden que la de una película pornográfica. Una pornografía ontológica. La muerte es aquí el equivalente negativo de la satisfacción sexual a la que se ha calificado, no sin motivo, de «pequeña muerte».

El teatro no tolera nada parecido. Todo lo que, en escena, toca al aspecto físico del amor, pone igualmente de manifiesto la paradoja del comediante. Nadie se ha excitado jamás en el Palais-Roya, ni sobre la escena, ni en la sala. El *striptease*, es cierto, renueva la cuestión, aunque sea un espectáculo, y hay que apuntar como esencial el que la mujer se desnuda a sí misma. No podría hacerlo un acompañante sin provocar los celos de todos los varones de la sala. En realidad, el *striptease* se funda sobre la polarización y la excitación del deseo de los espectadores, ya que cada uno posee virtualmente la mujer que finge ofrecerse; pero si alguien se precipitara sobre la escena se haría linchar, porque su deseo provocaría la competencia y la oposición (a no ser que se caiga en el *voyerismo*, que se relaciona ya con una mecánica mental diferente).

En el cine, por el contrario, a la mujer, incluso desnuda, se le puede acercar un hombre, desearla expresamente y acariciarla realmente, porque a diferencia del teatro —lugar concreto de un juego que está fundado en la consciencia y en la oposición—, el cine se desarrolla en un espacio imaginario que provoca una participación y una identificación. El actor que triunfa sobre la mujer me satisface por procuración. Su seducción, su belleza, su audacia no entran en competencia con mis deseos, sino que los realizan.

Pero si nos limitáramos a esta sola psicología, el cine idealizaría al cine pornográfico. Es bien evidente, por el contrario, que si queremos permanecer en el nivel del arte, debemos mantenernos en lo imaginario. Debo poder considerar lo que pasa sobre la pantalla como un simple relato, una evocación que no llega jamás al plano de la realidad, o en caso contrario me hago el cómplice diferido de un acto, o al menos de una emoción, cuya realización exige la intimidad.

Lo que significa que el cine lo puede decir todo pero no puede mostrarnos todo. No hay situaciones sexuales morales o no, escandalosas o banales, normales o patológicas, cuya expresión esté *a priori* prohibida a la pantalla; pero con la condición de recurrir a las posibilidades de abstracción del lenguaje cinematográfico de manera que la imagen no adquiera jamás un valor documental.

Y por eso y decididamente, tras madura reflexión, *Et Dieu crea la femme*, a pesar de las cualidades que le reconozco, me parece un film parcialmente detestable.

He expuesto mi tesis desarrollando lógicamente la indicación de Domarchi. Pero ahora me hace falta reconocer mi perplejidad delante de las objeciones que se presentan y que son múltiples.

En primer lugar, no puedo ignorar el hecho de que barro de un solo golpe una buena parte del cine sueco contemporáneo. Hay que señalar de todas formas que las obras maestras del erotismo caen raramente bajo esta crítica. Stroheim mismo parece escaparse…, Sternberg también.

Pero lo que más me molesta en la bella lógica de mi razonamiento es el problema de sus límites. ¿Por qué detenerme en los actores y no considerar también al espectador? Si la transmutación estética es perfecta, este último debería quedarse tan impasible como los artistas. *El Beso*, de Rodin, a pesar de su realismo, no sugiere ningún pensamiento libidinoso.



Cyd Charisse en Cantando bajo la lluvia.

Sobre todo, ¿no es engañosa la distinción entre la imagen literaria y la cinematográfica? Considerar esta última como de una diferente esencia porque está realizada fotográficamente implicaría muchas consecuencias estéticas hacia las que no estoy dispuesto a dejarme arrastrar. Si el postulado de Domarchi es exacto, ha de poder aplicarse, convenientemente adaptado, a la novela. Domarchi debería sentirse molesto cada vez que un novelista describa actos que no podría imaginar con la «cabeza» perfectamente fría. ¿Se encuentra el escritor en una situación muy diferente a la del cineasta y sus actores? Y es que en estas materias la separación de la imaginación y del acto es bastante incierta si no arbitraria. Dar a la novela el privilegio de evocarlo todo y negárselo al cine, que está tan cerca de ella, es una

contradicción crítica que constato sin superar… Le dejaré al lector la tarea de llegar por él mismo.

Capítulo 20
El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación[63]

Contenido:

§. Los precursores
§. La liberación, ruptura y renacimiento
§. Amor y desacuerdo con la realidad
§. La amalgama de los intérpretes
§. Estetismo, realismo y realidad
§. De «Citizen Kane» a «Farrebique»
§. «Paisa»
§. La técnica del relato
§. El realismo del cine italiano y la técnica de la novela americana

Muy justamente se ha equiparado la importancia histórica de *Paisa*, el film de Rossellini, a la de numerosas obras maestras del cine consideradas ya como clásicas, G- Sadoul no ha vacilado en evocar *Nosferatu*, *Los Nibelungos* o *Avaricia*. Estoy completamente de acuerdo con este elogio, aunque el parangón con el expresionismo alemán sirve para precisar su importancia, pero no determina su valor en lo que a la evolución de la estética cinematográfica se refiere. Habría más bien que evocar la aparición del *Potemkin* en 1925. Con frecuencia se ha opuesto el realismo de los actuales films italianos al esteticismo de la producción americana y de parte de la francesa. Precisamente por su voluntad de realismo, las películas rusas de Eisenstein, Pudovkin o Dovjenko resultaron tan revolucionarias en cine como en política, oponiéndose al mismo tiempo al esteticismo expresionista alemán y al vacío culto de la *Star* de Hollywood. Como *Potemkin*, *Paisa*, *El limpiabotas*, *Roma, cittá aperta* constituyen una nueva fase de la ya radical oposición entre realismo y esteticismo cinematográfico. Pero la historia no se repite; lo que nos interesa precisar es la forma particular que reviste hoy este conflicto estético; las nuevas soluciones a las que, en 1947, debe el realismo italiano su victoria.

§. Los precursores

Ante la originalidad de la producción italiana y debido al entusiasmo provocado por la sorpresa, se ha descuidado quizá el profundizar en las causas de este renacimiento, prefiriendo ver en él una especie de generación espontánea surgida,

como un enjambre de abejas, de los putrefactos cadáveres del fascismo y de la guerra. Es indudable que la liberación, y las formas sociales, morales y económicas que ha provocado en Italia, han jugado un papel determinante en la producción cinematográfica. Tendremos ocasión de volver sobre este punto. Pero sólo la ignorancia que padecemos acerca del cine italiano ha podido hacernos caer en la seductora hipótesis de un milagro sin preparación alguna.

Es posible que Italia sea actualmente el país donde la inteligencia cinematográfica está más agudizada, si se juzga por el volumen y la calidad de sus guiones cinematográficos. El Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma ha precedido en varios años al IDHEC; y sus especulaciones intelectuales no se han mostrado tan inoperantes en el campo de la realización como en nuestro caso. La separación radical entre la crítica y, la puesta en escena es tan inexistente en el cine italiano como aquí en el terreno literario.

Por lo demás, el fascismo, que, a diferencia del nazismo, dejó subsistir un cierto pluralismo artístico, se interesó especialmente por el cine. Podrán hacerse todas las reservas que se quiera sobre el Festival de Venecia en relación con los intereses políticos del Duce, pero no se puede negar que esta idea de un festival internacional se ha demostrado fecunda, y para calcular su prestigio actual basta contemplar cómo cuatro o cinco naciones europeas se disputan los despojos. El capitalismo y el dirigismo fascistas han servido al menos para dotar a Italia con modernos estudios. Aunque hayan servido para producir films deplorables, melodramáticos y grandilocuentes, también es cierto que no han impedido a algunos hombres inteligentes (y lo suficientemente hábiles para tratar temas de actualidad sin entrar en conflicto con el régimen) filmar obras de valor que presagiaban ya sus conquistas actuales. Por lo demás, incluso cuando la estupidez capitalista o politicante constreñía al máximo la producción comercial, la inteligencia, la cultura y la investigación se refugiaban escribiendo, rodando cortometrajes u organizando reuniones de cinemateca. Lattuada, realizador de *Il Bándito*, director por aquel entonces de la cinemateca milanesa, estuvo a punto de ir a la cárcel por haberse atrevido en 1941 a presentar la versión completa de *La gran Ilusión*.[64]

La historia del cine italiano sigue siendo mal conocida. Nos hemos quedado en *Cabiria* y en *Quo Vadis?* y hemos encontrado en la reciente y memorable *Corona de hierro* una confirmación satisfactoria de la perennidad de las pretendidas características nacionales de los films transalpinos: el gusto —el mal gusto— de los decorados, la idolatría de la estrella, el énfasis pueril de la interpretación, la

hipertrofia de la puesta en escena, el intrusismo de todo el aparato tradicional del *bel canto y* de la ópera, los guiones convencionales influenciados por el teatro, el melodrama romántico y la canción de gesta a la altura de las novelas por entregas. Es cierto que hay demasiadas producciones italianas que todavía se las ingenian para confirmar esta caricatura; que demasiados directores —entre los mejores— se han sacrificado (no siempre sin auto ironía) ante las exigencias comerciales. Pero también es cierto que las grandes superproducciones de cien millones de liras, al estilo de *Scipione l'Africano*, resultaban un producto fácilmente exportable. Existía, sin embargo, otra vena artística reservada prácticamente al mercado nacional. Hoy, cuando la carga de los elefantes de Escipión no es más que un redoble lejano, podemos fijarnos un poco más en el ruido discreto, pero delicioso, que hacen *Cuatro pasos por las nubes*.

El lector, al menos el que haya visto este último film, quedará tan sorprendido como nosotros al saber que esta comedia, de una sensibilidad sutil, llena de poesía y en la que el realismo social, sin recargar las tintas, se emparenta directamente con el reciente cine italiano, ha sido realizada en 1942, dos años después de la famosa *Corona de hierro, y* por el mismo director, Blasetti, al que debemos igualmente, por la misma época, *Le Aventure di Salvatore Rosa y* muy recientemente *Una hora en su vida*. Realizadores como Vittorio de Sica, autor del admirable *Limpiabotas*, se han orientado siempre hacia la producción de comedias muy humanas, llenas de sensibilidad y de realismo; entre ellas, en 1942, *I bambini ci guardano*. Camerini producía en 1932 *¡Qué sinvergüenzas son los hombres!*, cuya acción, como la de *Roma, città aperta*, transcurre en las calles de la capital; e igualmente *Piccolo mondo antico* no era menos típicamente italiano.

Hoy, cuando la carga de los elefantes de Escipión no es más que un redoble lejano, podemos fijarnos un poco más en el ruido discreto, pero delicioso, que hace *Cuatro pasos por las nubes*. (Alessandro Blasetti, 1942.)

No hay por lo demás muchos nombres nuevos en la actual plantilla de directores italianos. Los más jóvenes, como Rossellini, han empezado a rodar al principio de la guerra. Los veteranos, como Blasetti o Mario Soldati, eran ya conocidos desde los primeros años del cine sonoro.

Pero no se puede concluir que no existe la «nueva» escuela italiana sin pasar de un extremo a otro. La tendencia realista, el intimismo satírico y social, el verismo sensible y poético, no habían sido hasta el principio de la guerra más que cualidades menores, modestas violetas al pie de las sequoias de la puesta en escena.

Parece como si, con el comienzo de la guerra, este bosque de cartón piedra hubiera comenzado a despejarse. En *La corona de hierro*, el género histórico da la impresión de parodiarse a sí mismo. Rossellini, Lattuada, Blasetti se esfuerzan por conseguir un realismo de clase internacional. Gracias a la liberación se abrirá finalmente un amplio camino a todas estas tendencias estéticas, con la amplitud suficiente para florecer en unas nuevas condiciones que no dejarán de modificar palpablemente su sentido y su importancia.

§. La liberación, ruptura y renacimiento

Muchos elementos de la joven escuela italiana preexistían, por tanto, a la liberación: hombres, técnicas y tendencias estéticas. Pero la coyuntura histórica, social y económica hicieron precipitar bruscamente una síntesis en la que se introdujeron además elementos originales.

La Resistencia y la Liberación han proporcionado los temas principales de estos dos últimos años. Pero a diferencia con los films franceses, por no decir europeos, las películas italianas no se limitan a pintar episodios de la resistencia propiamente dicha. Entre nosotros, la resistencia ha pasado inmediatamente a la leyenda; por muy próxima que estuviera en el tiempo, al día siguiente de la liberación no era ya más que Historia. Con la marcha de los alemanes la vida recomenzaba. En Italia, por el contrario, la liberación no significaba la vuelta a una libertad anterior muy próxima, sino revolución política, ocupación aliada y desquiciamiento económico y social. Además la liberación se hizo lentamente, a lo largo de meses interminables y ha afectado profundamente la vida económica, social y moral del país. Por todo esto, en Italia Resistencia y Liberación no son, como la revuelta de París, simples palabras históricas. Rossellini ha rodado *Paisa* en una época en la que su guión era todavía actual. *Il bandito* muestra cómo la prostitución y el mercado negro se han ido desarrollando en la retaguardia del ejército aliado; cómo la decepción y el paro conducen al gangsterismo a un prisionero liberado. Aparte de algunos films que son incontestablemente films de «resistencia», como *Vivir en paz* o *Il sole sor ge ancora*, el cine italiano se caracteriza, sobre todo, por su adherencia a la actualidad. La crítica francesa no ha dejado de subrayar, alabando o condenando, pero siempre con un asombro casi solemne, las precisas alusiones a la posguerra con las que Carné ha querido ambientar su último film. Si el director y el guionista han tenido que trabajar tanto para hacérnoslo comprender, se debe a que diecinueve de cada veinte films franceses no pueden situarse en esa época. Los films italianos, por el

contrario, son, ante todo, documentales reconstruidos aun cuando lo esencial de su argumento sea independiente de la actualidad. Su acción no podría desarrollarse en un contexto social históricamente neutro, casi abstracto, como un decorado de tragedia: cosa que pasa a menudo, en distintos grados, con los films americanos, franceses o ingleses.

Se desprende de aquí que las películas italianas presentan un valor documental excepcional, que no puede separarse del guión sin arrastrar con él todo el terreno social en el que hunden sus raíces.

Esta perfecta y natural adherencia a la realidad se explica y justifica interiormente por una adhesión espiritual a la época. La historia italiana reciente es sin duda irreversible. La guerra no puede considerarse como un paréntesis, sino como una conclusión: como el fin de una época. En un cierto sentido, Italia no tiene más que tres años de vida. Pero la misma causa podía haber producido otros efectos. Lo que resulta admirable y asegura una amplia audiencia moral al cine italiano en las naciones occidentales es el sentido que toma esta pintura de la actualidad. En un mundo que estaba y sigue estando obsesionado por el temor y el odio, en el que la realidad no es casi nunca aceptada por sí misma, sino rechazada o prohibida como un signo político, *el cine italiano es ciertamente el único que salva, en el interior mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario*.

§. Amor y desacuerdo con la realidad

Los films italianos recientes son al menos pre-revolucionarios; todos rechazan, implícita o explícitamente, utilizando el humor, la sátira o la poesía, la realidad social que utilizan; pero saben también —hasta cuando toman posiciones muy concretas— no servirse de esta realidad como un medio. El que la condenen no les obliga a emplear con ella la mala fe. No olvidan que el mundo, antes de ser condenable, «es», simplemente. Lo que voy a decir es probablemente estúpido y tan ingenuo como el elogio que hacía Beaumarchais de las lágrimas del melodrama, pero decidme si al salir de ver un film italiano no os sentís mejores; si no sentís el deseo de cambiar el orden de las cosas y de hacerlo, convenciendo a los hombres, al menos a los que pueden llegar a convencerse de que sólo la ceguera, los prejuicios o la mala suerte son los causantes de que hagamos daño a nuestros semejantes.

Por eso, cuando se leen sus resúmenes, los guiones de muchos films italianos no resisten el ridículo. Muy a menudo, al reducirlos a su intriga, no son más que

melodramas moralizantes. Pero en el film todos los personajes existen con una verdad estremecedora. Ninguno queda reducido al estado de cosa o de símbolo, lo que permitiría odiarle confortablemente sin haber tenido que superar previamente el equívoco de su humanidad.
Yo estaría dispuesto a considerar su humanismo como el principal mérito, en cuanto al fondo, de los films italianos actuales[65]. Films que nos permiten saborear, fuera quizá de su momento, un cierto tono revolucionario del que el terror parece, sin embargo, excluido.

§. La amalgama de los intérpretes

Lo que desde el primer momento y muy lógicamente ha sorprendido al público ha sido la excelencia de los intérpretes italianos. Con *Roma, cittá aperta*, el cine mundial se ha enriquecido con una actriz de primer orden. Anna Magnani, la inolvidable mujer del pueblo; Fabrizzi, el cura; Pagliero, el miembro de la resistencia, y los otros, igualan sin dificultad en nuestro recuerdo las más conmovedoras creaciones cinematográficas. Los reportajes y las informaciones de los periódicos de gran circulación se han ocupado de explicarnos cómo *El limpiabotas* había sido realizado con auténticos chiquillos de la calle, cómo Rossellini rodaba con una figuración ocasional, contratada sobre los lugares mismos de la acción; cómo la heroína de la primera historia de *Paisa* era una muchacha analfabeta encontrada en los muelles. En cuanto a Anna Magnani era sin duda una profesional, pero que venía del café-con-cierto; Maria Michi, por su parte, no era más que una simple acomodadora.
Si este reclutamiento de los intérpretes se opone a las costumbres del cine, no constituye, sin embargo, un método absolutamente nuevo. Su constancia, por el contrario, a través de todas las formas «realistas» del cine desde, puede decirse, Louis Lumière, permiten descubrir ahí una ley cinematográfica que la escuela italiana solamente confirma y permite formular con seguridad. Ya en otra época se admiró en el cine ruso su postura decidida de recurrir a actores no profesionales, que representaban en la pantalla el papel de su vida cotidiana. En realidad, se ha creado alrededor del film ruso una leyenda. La influencia del teatro ha sido muy grande en algunas escuelas soviéticas y, si los primeros films de Eisenstein no eran interpretados por verdaderos actores, una obra tan realista como *El camino de la vida* fue realizada por profesionales del teatro y, desde entonces, la interpretación de los films rusos se ha hecho profesional, como sucede, por lo demás, en todas

partes. Ninguna gran escuela cinematográfica entre 1925 y el cine italiano actual reivindicará la ausencia de actores, aunque de cuando en cuando un film fuera de serie despertará el interés. Y será siempre una obra próxima al reportaje social. Citemos dos ejemplos: *Frente de Teruel (L'Espoir)* y *La última oportunidad*. También alrededor de ellos se ha creado una leyenda. Los héroes del film de Malraux no son todos actores ocasionales circunstancialmente encargados de representar el personaje de su vida cotidiana. Es el caso de muchos de entre ellos, pero no de los principales. El campesino, en particular, era un actor cómico bien conocido en Madrid. En cuanto a *La última oportunidad*, si los soldados aliados son auténticos aviadores derribados en el cielo suizo, la mujer judía, por ejemplo, es una actriz de teatro. Habría que referirse a films como *Tabú* para no encontrar ningún actor profesional, pero en ese caso se trata, como en los films de niños, de un género muy particular en el que el actor profesional resulta casi inconcebible. Más recientemente, Rouquier, en *Farrebique*, ha llevado el procedimiento a sus últimas consecuencias. Al tomar nota de su éxito, hay que hacer notar que se trata de un caso único y que los problemas de un film sobre campesinos no son, en cuanto a la interpretación, muy diferentes de los de un film exótico. Más que un ejemplo a imitar, *Farrebique* es un caso límite que no invalida la regla a la que llamaría «ley de la amalgama». No es la ausencia de actores profesionales lo que puede caracterizar históricamente el realismo social en el cine, como tampoco puede caracterizar a la actual escuela italiana; es más bien y de manera muy precisa la negación del principio de la *star* y la utilización indiferente de profesionales o de actores eventuales. Lo que importa es no colocar al profesional en su utilización habitual: las relaciones que mantiene con su personaje no deben estar lastradas para el público por ninguna idea *a priori*. Resulta significativo que el campesino de *l'Espoir* haya sido un cómico de teatro, Anna Magnani una cantante realista y Fabrizzi un payaso del vodevil. El oficio no es una contraindicación, antes al contrario, pero queda reducido a una útil flexibilidad que ayuda al actor a obedecer a las exigencias de la puesta en escena y a penetrar mejor en su personaje. Los no profesionales son evidentemente elegidos por su adecuación con el papel que deben representar: conformidad física y biográfica. Cuando la amalgama ha triunfado —la experiencia demuestra que sólo lo hace cuando se cumplen ciertas condiciones, digamos «morales», del guión— se obtiene precisamente esta extraordinaria sensación de verdad de los films italianos actuales. Da la impresión de que la adhesión de todos ellos a un guión, que sienten profundamente, y que les exige un

mínimo de mentira dramática, es el origen de una especie de osmosis entre los intérpretes. La ingenuidad técnica de unos se beneficia con la experiencia de los otros, mientras que éstos se aprovechan de la autenticidad general.

Pero si un método tan provechoso para el arte cinematográfico no ha sido empleado más que episódicamente, es que desgraciadamente contiene en sí mismo el germen de su destrucción. El equilibrio químico de la amalgama es necesariamente inestable, y evoluciona fatalmente hasta reconstruir el dilema estético que había resuelto de una manera provisional: servidumbre de las «estrellas» y documental sin actor. Esta desintegración se advierte con mucha mayor claridad y rapidez en los films de *niños* o de indígenas: la pequeña Rari de *Tabú* ha terminado, parece ser, como prostituta en Polonia, y es sabido lo que sucede con los *niños* a los que un primer film consagra como *estrellas*. En el mejor de los casos se convierten en jóvenes actores-prodigio, pero en ese caso se trata ya de otra cuestión. En la medida en que la inexperiencia y la ingenuidad son factores indispensables, es evidente que no resisten la repetición. No es posible imaginar la «familia Farrebique» en una media docena de films, y contratada finalmente para rodar en Hollywood. En cuanto a los actores profesionales, que no son *estrellas*, el proceso de destrucción es un poco diferente. Es el público quien tiene la culpa. Al igual que la estrella consagrada va siempre unida a su personaje, el éxito de un film pone en peligro a cualquier actor de hacer siempre ese mismo papel. Los productores se han aficionado demasiado a reeditar un primer éxito, aprovechando el conocido gusto del público por ver hacer siempre los mismos papeles a sus actores preferidos. E incluso si el actor es lo suficientemente listo para no dejarse aprisionar por un papel, siempre su cara, así como ciertas constantes en su interpretación, que han llegado a ser familiares, impedirán definitivamente la amalgama con los intérpretes no profesionales.

§. Estetismo, realismo y realidad

La actualidad del guión y la verdad del actor no son todavía, sin embargo, la materia prima estética del film italiano.

Hay que desconfiar de la oposición entre el refinamiento estético y no sé qué crudeza, qué eficacia inmediata de un realismo que se contentaría con mostrar la realidad. Quizá por eso, a mi juicio, uno de los mayores méritos del cine italiano sería haber recordado una vez más que no hay «realismo» en arte que no sea ya en su comienzo profundamente «estético». Nadie lo ponía en duda, pero al oír los ecos

del proceso por brujería que algunos hacen hoy a los artistas sospechosos de un pacto con el demonio del arte por el arte, había tendencia a olvidarlo. Tanto lo real como lo imaginario en el arte pertenece sólo al artista, ya que la carne y la sangre de la realidad no son más fáciles de retener entre las redes de la literatura o del cine que las más gratuitas fantasías de la imaginación. En otros términos, aunque la invención y la complejidad de la forma no tengan ya primacía sobre el contenido de la obra, siguen, sin embargo, determinando la eficacia de la expresión artística. Por haberlo olvidado un poco más de la cuenta, el cine soviético ha pasado en veinte años del primero al último puesto entre las grandes cinematografías nacionales. Si el *Potemkin* ha podido revolucionar el cine, no ha sido sólo a causa de su mensaje político, ni tampoco porque reemplazara los decorados de estudio por los escenarios reales y la estrella por la muchedumbre anónima, sino porque Eisenstein era el mayor teórico del montaje de su tiempo, porque trabajaba con Tissé, el mejor operador del mundo, porque Rusia era el centro del pensamiento cinematográfico; en una palabra, porque los films «realistas» que producía escondían más ciencia estética que los decorados, la iluminación y la interpretación de las obras más artificiales del expresionismo alemán.

Lo mismo pasa hoy con el cine italiano. Su realismo no encierra en absoluto una regresión estética, sino por el contrario un progreso en la expresión, una evolución conquistadora del lenguaje cinematográfico, una extensión de su estilística.

Hay que empezar por ver bien dónde se halla hoy el cine. Desde el fin de la herejía expresionista y sobre todo desde el sonoro, puede decirse que el cine no ha dejado de tender hacia el realismo. Entendamos, *grosso modo*, que quiere dar al espectador una ilusión lo más perfecta posible de la realidad, compatible con las exigencias lógicas del relato cinematográfico y los límites actuales de la técnica. Por ello, el cine se opone netamente a la poesía, a la pintura, al teatro, y se aproxima cada vez más a la novela. No me propongo ahora encontrar las causas técnicas, psicológicas, económicas, de este proyecto estético fundamental del cine moderno. Se me perdonará que lo sostenga esta vez como un hecho adquirido, sin prejuzgar por ello ni el valor intrínseco de esta evolución ni tampoco su carácter definitivo. Pero el realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio. Toda estética escoge forzosamente entre lo que merece ser salvado, como lo hace el cine, crear la ilusión de la realidad, esta elección constituye su contradicción fundamental, a la vez *inaceptable* y *necesaria*. *Necesaria* porque el arte no existe sin esta elección. Sin ella, aun suponiendo que el «cine total» fuera en la actualidad

técnicamente posible, volveríamos pura y simplemente a la realidad. E *inaceptable* ya que, en definitiva, se hace a expensas de esa realidad que el cine se propone restituir íntegramente. Es por lo que resulta inútil oponerse a todo progreso técnico que tenga por objeto aumentar el realismo cinematográfico: sonido, color, relieve. En efecto, el «arte» cinematográfico se nutre de esa contradicción y utiliza al máximo las posibilidades de abstracción y de simbolismo que le ofrecen los límites temporales de la pantalla. Pero esta utilización del residuo de convenciones dejado por la técnica puede emplearse al servicio del realismo o a sus expensas; puede aumentar o neutralizar la eficacia de los elementos de realidad capturados por la cámara. Resulta posible clasificar —si no jerarquizar— los estilos cinematográficos en función del nivel de realidad que representan. Llamaremos, por tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla. «Realidad» no debe ser naturalmente entendido de una manera cuantitativa. Un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes. Cada una de ellas abandona y salva algunas de las cualidades que hacen que reconozcamos al objeto sobre la pantalla; cada una de ellas introduce con fines didácticos o estéticos abstracciones más o menos corrosivas que no dejan subsistir todo el original. Al final de esta alquimia inevitable y necesaria, la realidad inicial ha sido sustituida por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción (el negro y el blanco, la superficie plana), de convenciones (las leyes del montaje, por ejemplo) y de realismo auténtico. Es una ilusión necesaria, pero que trae consigo rápidamente la pérdida de conciencia de la misma realidad, identificada en el espíritu del espectador con su representación cinematográfica. En cuanto al cineasta, una vez que ha obtenido esta complicidad inconsciente del público, se encuentra con la gran tentación de descuidar cada vez más la realidad. La costumbre y la pereza ayudan y llega un momento en el que él mismo no distingue claramente dónde empiezan y dónde terminan sus mentiras. Y no se le podría reprochar el mentir, ya que es la mentira lo que constituye su arte, pero sí el no dominar la mentira, el ser su propia víctima e impedir así toda nueva conquista en el campo de la realidad.

§. De «Citizen Kane» a «Farrebique»

Los últimos años han hecho evolucionar grandemente la estética del cine hacia el realismo. Desde este punto de vista, los dos acontecimientos que jalonan incontestablemente la historia del cine desde 1946 son *Citizen Kane* y *Paisa*. Los

dos han presentado al realismo un progreso definitivo, aunque por caminos muy diferentes. Si evoco el film de Orson Welles antes de analizar la estilística de los films italianos es porque nos permitirá precisar mejor su sentido. Orson Welles ha devuelto a la ilusión cinematográfica una cualidad fundamental de lo real: su continuidad. La planificación clásica, procedente de Griffith, descomponía la realidad en planos sucesivos que no eran más que una cadena de puntos de vista, lógicos o subjetivos, sobre el acontecimiento. Un personaje, encerrado en una habitación, espera que el verdugo venga a buscarle. Contempla fijamente la puerta con angustia. En el momento en el que el verdugo va a entrar, el director no dudará en hacer un primer plano de la manilla de la puerta girando lentamente; este primerísimo plano está psicológicamente justificado por la atención concentrada de la víctima ante ese signo de su desgracia. Esta sucesión de planos distintos, análisis convencional de una realidad continua, constituye propiamente el lenguaje cinematográfico actual.

La planificación introduce, por tanto, una abstracción evidente en la realidad, pero como hemos llegado a habituarnos por completo, ya no la advertimos como tal. La revolución introducida por Orson Welles está enteramente ligada al empleo sistemático de una profundidad de campo inusitada. Mientras que el objetivo de la cámara clásica enfoca sucesivamente diferentes lugares de la escena, la de Orson Welles abraza con igual nitidez todo el campo visual, convirtiéndolo inmediatamente en campo dramático. La planificación no elige ya por nosotros lo que hay que ver, confiriéndole, por tanto, una *significación a priori*, sino que el espíritu del espectador se ve obligado a discernir, en la especie de paralelepípedo de realidad continua que tiene la pantalla por sección, el espectro dramático particular de la escena. *Citizen Kane* debe, por tanto, su realismo a la utilización inteligente de un concreto progreso técnico: gracias a la profundidad de campo, Orson Welles ha restituido a la realidad su continuidad sensible.

Vemos claramente con qué elementos de realidad se enriquece el cine en este caso, pero también es evidente que desde otros puntos de vista se aleja de la realidad o que, al menos, no se aproxima más que la estética clásica. Al no poder, por la complejidad de su técnica, recurrir en particular a la realidad bruta: al escenario natural, al rodaje en exteriores[66], a la iluminación con luz solar, a la utilización de actores no profesionales, Orson Welles renuncia al mismo tiempo a las cualidades absolutamente inimitables del documento auténtico y que, por formar también parte de la realidad, pueden, a su vez, fundamentar un «realismo». Podríamos situar, en

el polo opuesto a *Citizen Kane*, *Farrebique*, en donde la voluntad sistemática de no utilizar más que una materia prima natural ha conducido precisamente a Rouquier a perder terreno en el dominio de la perfección técnica.

Así, la más realista de las artes comparte, sin embargo, la suerte común; no puede abrazar la realidad toda entera: siempre se le escapa por algún lado. Sin duda un progreso técnico puede, cuando se utiliza bien, apretar las mallas de la red, pero siempre hace falta más o menos escoger entre tal o cual realidad. La cámara participa un poco de la sensibilidad de la retina. No son las mismas terminaciones nerviosas las que registran el color y la intensidad luminosa, y la cantidad de las unas está de ordinario en función inversa a la de las otras; los animales que ven perfectamente durante la noche la forma de su presa son casi ciegos a los colores.

Entre los realismos opuestos pero igualmente puros de *Farrebique* y de *Citizen Kane*, numerosas aleaciones son posibles. Por lo demás, el margen de pérdida de la realidad implicado en toda postura previa «realista» permite a menudo al artista multiplicar, gracias a las convenciones estéticas que puede introducir en el sitio que ha quedado libre, la eficacia de la realidad escogida. Tenemos precisamente un ejemplo destacable en el cine italiano reciente. Faltos de equipo técnico, los directores se han visto obligados a registrar después del rodaje de la imagen, el sonido y el diálogo; pérdida de realismo. Pero al tener la libertad de utilizar la cámara sin estar pendientes del micrófono, han aprovechado para extender su campo de acción y su movilidad, de donde surge un acrecentamiento inmediato del coeficiente de realidad.

Los perfeccionamientos técnicos que permitirán conquistar otras propiedades de la realidad, el color y el relieve, por ejemplo, servirán, por lo demás, para distanciar los dos polos realistas que actualmente pueden situarse con bastante precisión en las proximidades de *Farrebique* y de *Citizen Kane*. Las cualidades de la toma de vistas en el estudio estarán en efecto cada vez más sometidas a las exigencias de un equipo complejo, delicado y poco flexible. Siempre hará falta sacrificar a la realidad alguna parte de la realidad.

§. «Paisa»

¿Cómo podemos situar los films italianos en el espectro del realismo? Después de haber tratado de limitar la geografía de este cine tan penetrante en la descripción social y tan minucioso y perspicaz en la elección del detalle verdadero y

significativo, nos queda todavía por intentar la comprensión de su geología estética.

Pretender reducir toda la producción italiana reciente a algunos trazos comunes muy característicos que pudieran aplicarse indiferentemente a todos los directores sería evidentemente ilusorio. Trataremos solamente de separar las características más generalmente aplicables, reservándonos el derecho de aplicar nuestra ambición a las obras más significativas cuando sea necesario. Y puesto que tendremos que hacer elección, diré inmediatamente que dispondremos los principales films italianos en círculo concéntrico de interés decreciente alrededor de Paisa, porque es este film de Rossellini el que encierra más secretos estéticos.

§. La técnica del relato

Como en la novela, es sobre todo a partir de la técnica de la narración como puede ponerse de manifiesto la estética implícita de la obra cinematográfica. El film se presenta siempre como una sucesión de fragmentos de realidad dados por la imagen, sobre un plano rectangular de dimensiones fijas, de tal manera que el orden y la duración de lo que vemos determinan su «sentido». El objetivismo de la novela moderna, reduciendo al mínimo el aspecto propiamente gramatical de la estilística[67], ha revelado la esencia más secreta del estilo. Ciertas cualidades idiomáticas de Faulkner, Hemingway o Malraux no podrían probablemente continuar existiendo en una traducción, pero lo esencial de su estilo apenas sufre porque en ellos el «estilo» se identifica casi totalmente con la técnica de la narración. No es más que la colocación en el tiempo de fragmentos de realidad. El estilo se convierte en la dinámica interna del relato» viene a ser casi como la energía con relación a la materia, o si se quiere como la física específica de la obra; es él quien dispone una realidad fragmentada sobre el espectro estético de la narración, quien polariza las limaduras de los hechos sin modificar su composición química. Un Faulkner, un Malraux, un Dos Passos tienen su universo personal que se define evidentemente por la naturaleza de los hechos constatados, pero también por la ley de gravitación que les mantiene suspendidos fuera del caos. Podrá ayudar, por tanto, a nuestro estudio el dar una definición del estilo italiano a partir del guión, de su génesis y de las formas de exposición que determina.

La visión de algunos films italianos bastaría, si no tuviéramos además el testimonio de sus autores, para convencernos de la importancia que tiene en ellos la improvisación. Desde la invención del cine sonoro, el film exige un trabajo

demasiado complejo, arrastra demasiado dinero, para admitir la más mínima indecisión a lo largo del camino. Puede decirse que el primer día de rodaje el film está ya virtualmente realizado de acuerdo con una planificación que lo prevé todo. Las condiciones materiales de la realización en Italia, inmediatamente después de la liberación, la naturaleza de los argumentos utilizados y sin duda también un cierto genio étnico han liberado a los directores de todas estas servidumbres. Rossellini se ha puesto en marcha con su cámara, con película virgen y esbozos de guiones que ha modificado a gusto de su inspiración, de los medios materiales o humanos, de la naturaleza, de los paisajes… Era ya así como procedía Feuillade buscando por las calles de París la continuación de *Vampiras* o de *Fantomas*, continuación de la que él no sabía mucho más que los espectadores que habían quedado con el alma en un hilo la semana anterior. Seguramente el margen de improvisación es variable. Reducido la mayor parte de las veces a los detalles, basta sin embargo para dar al relato una fuerza y un tono muy diferentes de lo que ordinariamente vemos sobre las pantallas. Con toda seguridad, el guión de *Cuatro pasos por las nubes* está tan bien construido como el de una comedia americana, pero me atrevería a asegurar que al menos un tercio de los planos no estaba rigurosamente previsto. El guión de *El limpiabotas* no parece estar sometido a una necesidad dramática muy rigurosa y el film se termina con una situación que podría perfectamente no haber sido la última. El delicioso film de Pagliero, *La notte porta consiglio*o *Roma, cittá libera*, se divierte anudando y desatando malentendidos que habrían podido mezclarse de manera completamente diversa. Desgraciadamente, el demonio del melodrama, al que no siempre saben resistirse los cineastas italianos, gana aquí y allá la partida, introduciendo en ese caso una necesidad dramática de efectos rigurosamente previsibles. Pero esto es ya otra historia. Lo que cuenta es el movimiento creador, la génesis particular de las situaciones. La necesidad de la narración es más biológica que dramática. Bulle y empuja con la verosimilitud y la libertad de la vida[68]. No habría por qué deducir que un tal método sea *a priori* menos estático que la preparación lenta y meticulosa. Pero el prejuicio de que el tiempo, el dinero y los medios valen por sí mismos es tan tenaz que se olvida el relacionarnos con la obra y el artista… Van Gogh rehacía diez veces el mismo cuadro, muy deprisa, mientras que Cézanne volvía sobre ellos durante años. Ciertos géneros exigen trabajar a toda velocidad, operar en caliente. Y el cirujano necesita por ello tener más seguridad y precisión. Gracias a esto el film italiano posee esa sensación de reportaje, esa naturalidad más próxima a la narración oral que escrita,

al croquis que a la pintura. Hacía falta la facilidad y la seguridad del ojo de Rossellini, de Lattuada, de Vergano y de De Santis. Su cámara posee un tacto cinematográfico muy sutil, antenas maravillosamente sensibles que les permiten captar de un golpe lo que hace falta y como hace falta. En *Il bandito*, el prisionero que vuelve de Alemania descubre que su casa ha sido destruida. De todo el edificio no queda más que muros en ruinas e informes montones de piedras. La cámara nos muestra el rostro del hombre; después, siguiendo el movimiento de sus ojos, hace una larga panorámica de 360 grados que nos revela el espectáculo. La originalidad de esta panorámica es doble: 1) al principio estamos en una situación exterior al actor ya que le contemplamos gracias a la cámara, pero durante la panorámica nos identificamos insensiblemente con él, hasta el punto de sorprendernos cuando, terminado el giro de los 360 grados, descubrimos un rostro sobrecogido de horror; 2) la velocidad de esta panorámica subjetiva es variable; comienza a buena velocidad para después casi detenerse, contemplando después con morosidad las paredes desconchadas y quemadas al ritmo mismo de la mirada del hombre, y como movida directamente por su atención.

Me ha hecho falta extenderme sobre este pequeño ejemplo para no limitarme a afirmar en abstracto lo que yo llamo —casi en el sentido fisiológico de la palabra— el «tacto» cinematográfico. Ese plano al que me he referido se emparenta en su dinamismo con el movimiento de la mano que diseña un croquis; dejando espacios blancos, esbozando aquí, rodeando y envolviendo allí al objeto. Pienso en el ralentí del documental sobre Matisse que nos manifiesta no ya sólo el arabesco continuo y uniforme del trazo, sino las dudas de la mano. En esta clase de planificación el movimiento de la cámara es muy importante. La cámara debe estar tan dispuesta a moverse como a inmovilizarse. Los *travellings* y las panorámicas no tienen el carácter casi divino que les da en Hollywood la grúa americana. Casi todo se hace a la altura del ojo o a partir de puntos de vista concretos como son un techo o una ventana. Toda la inolvidable poesía del paseo de los niños sobre el caballo blanco en *El limpiabotas* se reduce técnicamente a un ángulo de toma de vistas en contra-picado que da a los jinetes y a la montura la perspectiva de una estatua ecuestre. Christian Jaque había hecho cosas mucho más laboriosas para ambientar su caballo fantasma en *Sortilège*. Tanto virtuosismo cinematográfico no impedía sin embargo que su animal tuviera todo el prosaísmo de un jamelgo de coche de punto. La cámara italiana conserva algo de la humanidad de la Bell-Howell de reportaje,

inseparable de la mano y del ojo, casi identificada con el hombre, rápidamente sintonizada con su atención.

En cuanto a la fotografía, está claro que la iluminación no juega más que un reducido papel expresivo. En primer lugar porque para eso harían falta los estudios, y la mayor parte de los planos, en cambio, están rodados en exteriores o en decorados reales; y además, porque el estilo de reportaje se identifica para nosotros con el tono gris de los noticiarios de actualidad. Sería un contrasentido cuidar o mejorar hasta el exceso la cualidad plástica del estilo.

Tal como hemos intentado describirlo hasta ahora, el estilo de los films italianos parecería estar emparentado, con mayor o menor felicidad, maestría y sensibilidad, a un periodismo *cuasi* literario, a un arte correcto, vivo, simpático, conmovedor incluso, pero menor por su origen. Esa es a veces la realidad siempre que se sitúe ese género a buena altura en la jerarquía estética. Pero sería injusto y falso ver ahí la culminación de una técnica semejante. De la misma manera que el reportaje y su ética de la objetividad (quizá sería mejor decir que la exterioridad) han establecido en el campo literario las bases de una nueva estética de la novela[69], la técnica de los cineastas italianos conduce en los mejores films, y particularmente en *Paisa*, a una estética del relato igualmente compleja y original.

Paisa es sin duda el primer film que supone una equivalencia rigurosa con un libro de novelas cortas. Sólo conocíamos el film de *sketches*, género bastardo y falso si los hay. Rossellini nos cuenta sucesivamente seis historias de la liberación italiana. No tienen en común más que este elemento histórico. Tres de ellas, la primera, la cuarta y la última, se refieren a la Resistencia; las otras dos son episodios pintorescos, patéticos o trágicos al margen del avance aliado. La prostitución, el mercado negro, la vida de un convento franciscano proporcionan indiferentemente la materia prima. No hay otra progresión que el sucederse de las historias según un orden cronológico a partir del desembarco de los aliados en Sicilia. Pero el fondo social, histórico y humano les confiere la unidad suficiente para lograr una obra perfectamente homogénea en su diversidad. Pero es sobre todo la longitud de cada historia, su estructura, su materia, su duración estética, lo que nos da por vez primera la exacta impresión de un relato corto. El episodio de Nápoles, en el que vemos a un golfillo, veterano del mercado negro, vender la ropa de un negro borracho, es un admirable cuento «de» Saroyan. Otro evoca a Steinbeck, otro a Hemingway, otro (el primero) a Faulkner. Y no me refiero sólo al tono o al asunto, sino todavía más profundamente, al estilo. Desgraciadamente no se puede citar

entre comillas una secuencia de un film como si fuera un párrafo, y el hacer una descripción literaria es algo siempre incompleto. He aquí sin embargo un episodio del último relato (que hace pensar a veces en Hemingway y a veces en Faulkner): 1) Un grupo de maquinistas italianos y de soldados aliados piden vituallas a una familia de pescadores que viven en una especie de granja aislada en pleno pantano del delta del Po. Les dan una cesta de anguilas y los de la resistencia se marchan; una patrulla alemana advierte el hecho y ejecuta a todos los habitantes de la granja. 2) Al atardecer, el oficial americano y uno de los italianos caminan en algún lugar del pantano. A lo lejos se oyen unos disparos. Un diálogo muy elíptico hace ver que los alemanes han fusilado a los pescadores. 3) Hombres y mujeres muertos delante de la cabaña, un niño semidesnudo llora incansablemente en el crepúsculo, incluso descrito de manera tan sucinta, este relato permite ya apreciar inmensas elipsis, mejor valdría decir lagunas. Una acción bastante complicada queda reducida a tres o cuatro cortos fragmentos, y ellos mismos son ya elípticos con relación a la realidad que descubren. Dejemos a un lado el primero, puramente descriptivo. En el segundo, el acontecimiento no nos es significado más que por lo que pueden conocer los *maquis*: disparos a lo lejos. El tercero nos es presentado independientemente de la presencia de los *maquis*, y ni siquiera es seguro que haya algún testigo de esta escena. Un niño llora en medio de sus familiares muertos; ahí está, se trata de un hecho. ¿Cómo se las han apañado los alemanes para averiguar la culpabilidad de los campesinos? ¿Por qué el niño está todavía vivo? No es de la incumbencia del film. Sin embargo toda una serie de acontecimientos se han ido encadenando hasta llegar a ese resultado.

De ordinario, sin duda, el cineasta no lo muestra todo —es imposible—, pero sus elecciones y sus omisiones tienden sin embargo a reconstruir un proceso lógico en el que el entendimiento pueda pasar sin dificultad de las causas a los efectos. La técnica de Rossellini conserva seguramente una cierta inteligibilidad en la sucesión de los hechos, pero entre sí no encajan uno en otro como una cadena sobre un piñón. La mente debe dar una zancada de un hecho a otro, como se salta de piedra en piedra para atravesar un río. Sucede incluso que el pie duda al hacer la elección entre dos piedras, o que le falta una, o que da un resbalón. Lo mismo hace nuestra mente. Y es que lo esencial para las piedras no es permitir a los viajeros que atraviesen los ríos sin mojarse los pies, como tampoco es esencial para las estrías del melón el permitir un reparto equitativo por parte del *paterfamilias*. Los hechos son los hechos y nuestra imaginación los utiliza, pero no tienen como función el

servirla *a priori*. En la planificación cinematográfica habitual (según un proceso semejante al del relativo novelesco clásico) el hecho es apresado por la cámara, dividido, analizado y reconstruido; no pierde sin duda toda su naturaleza de hecho, pero queda envuelto en abstracción como la arcilla del ladrillo está envuelta por la pared todavía ausente que multiplicará su paralelepípedo. Los hechos, en el caso de Rossellini, adquieren un sentido, pero no a la manera de un instrumento cuya función ha determinado ya previamente la forma. Los hechos se suceden, y la mente se ve forzada a advertir que se reúnen y que, al reunirse, terminan por significar algo que estaba en cada uno de ellos y que es, si se quiere, la moral de la historia. Una enseñanza a la que la mente no puede escapar, porque le llega desde la realidad misma. En el episodio de Florencia, una mujer atraviesa la ciudad —todavía ocupada por algunos alemanes y por grupos de fascistas— para intentar reunirse con el jefe del *maquis*, su novio. Le acompaña un hombre que, a su vez, busca a su mujer y a su hijo. La cámara les sigue paso a paso; nos hace participar en todas las dificultades que encuentran, en todos los peligros, pero con una perfecta imparcialidad en la atención que dedica a los héroes de la aventura y a las situaciones que les hace afrontar. Todo lo que pasa en la Florencia sacudida por la liberación es, en efecto, igualmente importante; la aventura personal de estos dos seres se insinúa a duras penas en un bullir de otras aventuras, como hace falta abrirse paso a codazos en medio de una multitud para encontrar al que se ha perdido. De pasada, se entrevé en los ojos de los que os abren paso otras preocupaciones, otras pasiones, otros peligros, al lado de los cuales los vuestros son casi ridículos. Al final, y por azar, la mujer sabrá de labios de uno de los *maquis* heridos que aquel a quien busca ha muerto. Pero la frase que lo revela no estaba propiamente destinada a ella; le golpea casi como una bala perdida. La pureza de línea de este relato no debe nada a los procedimientos clásicos en una narración de este género. El interés no es nunca artificialmente sostenido por la heroína. La cámara no quiere ser psicológicamente subjetiva. Sin embargo, participamos mejor de los sentimientos de los protagonistas, porque es fácil deducirlos y el patetismo no nace aquí de que una mujer ha perdido al hombre que ama, sino de la situación de este drama particular entre un millar de otros dramas; de su soledad, solidaria con el drama de la liberación de Florencia. La cámara se ha limitado a seguirla como para hacer el reportaje imparcial de una mujer que busca a un hombre, y deja a nuestra cuenta el cuidado de estar con esa mujer, de comprenderla y de sufrir con ella.

En el admirable episodio final de los *maquis* encerrados en el pantano, el agua fangosa del delta del Po, los cañaverales que se pierden en el horizonte —con la altura justa para ocultar sólo los hombres aplastados sobre pequeñas barcas planas—, el chapoteo de las olas contra la madera, ocupan un puesto en cierta manera equivalente al de los hombres. En este sentido, hay que señalar que la participación dramática del pantano es debida en gran parte a ciertas cualidades muy intencionadas de la toma de vistas. Por eso la línea del horizonte está siempre a la misma altura. Esta permanencia de las proporciones entre el agua y el cielo a través de todos los planos del film pone de manifiesto una de las características esenciales de ese paisaje. Es el equivalente exacto, en las condiciones impuestas por la pantalla, de la impresión subjetiva que deben tener unos hombres que viven entre el cielo y el agua y cuya vida depende constantemente de un ínfimo desplazamiento angular con relación al horizonte. Puede verse con este ejemplo cómo la cámara en exteriores puede obtener todavía sutilezas expresivas cuando está manejada por un operador como el de *Paisa*.

La unidad del relato cinematográfico en *Paisa* no es el «plano», punto de vista abstracto sobre la realidad que se analiza, sino el «hecho». Fragmento de realidad bruta, en sí mismo múltiple y equívoco, cuyo «sentido» se desprende sólo *a posteriori* gracias a otros «hechos» entre los que la mente establece unas relaciones. Sin duda el director ha escogido bien esos «hechos», pero respetando siempre su integridad de «hechos». El primer plano de «manilla de puerta» al que hacía alusión antes era menos un hecho que un signo separado *a priori* y por la cámara, que no tiene más independencia semántica que una preposición en una frase. Es lo contrario del pantano o de la muerte de los campesinos.

Pero la naturaleza de «la imagen-hecho» no consiste sólo en mantener con otras «imágenes-hechos» las relaciones inventadas por la mente. Es cierto que son esas propiedades centrífugas de la imagen, las que permiten construir el relato, pero considerada en sí misma —cada imagen como un fragmento de realidad anterior al sentido total—, toda la superficie de la pantalla debe presentar la misma densidad concreta. Es exactamente lo contrario a la puesta en escena del tipo «manilla de puerta» en el que el color del barniz, el espesor de la mugre sobre la madera a la altura de la mano, el brillo del metal y el desgaste del picaporte son otros tantos hechos perfectamente inútiles, parásitos concretos de la abstracción y que sería preferible eliminar.

En *Paisa* (y quiero recordar que incluyo aquí, en grados diversos, la mayor parte de los films italianos) el primer plano de la manilla de la puerta sería reemplazado por la «imagen-hecho» de una puerta en la que todas sus características concretas serían igualmente visibles. Por esta misma razón el comportamiento de los actores procurará no disociar jamás su interpretación del decorado o de la interpretación de los otros personajes. El hombre mismo no es más que un hecho entre otros al que *a priori* no habría que dar ninguna importancia privilegiada. Por eso los cineastas italianos son los únicos que consiguen realizar con éxito escenas en autobuses, camiones o vagones, precisamente porque esas escenas reúnen una particular densidad de decorado y de hombres, y los directores italianos saben describir una acción sin disociarla de su contexto material y sin disimular la singularidad humana en la que está imbricada; la sutileza y la flexibilidad de los movimientos de su cámara en estos espacios estrechos y repletos, la naturalidad del comportamiento de todas las personas que entran en campo, hacen de estas escenas los platos fuertes por excelencia del cinema italiano.

§. El realismo del cine italiano y la técnica de la novela americana

Temo que la ausencia de documentos cinematográficos haya perjudicado la claridad de estas líneas. Si a pesar de todo he conseguido hacerme seguir hasta aquí, el lector habrá observado que he llegado a caracterizar casi con los mismos términos el estilo de Rossellini en *Paisa* y el de Orson Welles en *Citizen Kane*. Por dos vías técnicas diametralmente opuestas, uno y otro llegan a una planificación que respeta prácticamente de la misma manera la realidad. Tanto la profundidad de campo de Orson Welles como la postura previa realista de Rossellini. En uno y otro encontramos la misma dependencia del actor con relación al decorado, el mismo realismo en la interpretación impuesto a todos los personajes ante la cámara, cualquiera que sea su «importancia» dramática. Más aún, con modalidades de estilo evidentemente muy diferentes, el relato en sí mismo se ordena en el fondo de la misma manera en *Citizen Kane* que en *Paisa*. Es que, con una total independencia técnica, en ausencia evidente de toda influencia directa, a través de temperamentos que no sabría imaginarse menos compatibles, Rossellini y Orson Welles han perseguido en el fondo el mismo propósito estético esencial y tienen la misma concepción estética del «realismo».

Antes, he comparado de pasada el relato de *Paisa* con el de ciertos novelistas y cuentistas modernos. Las relaciones de la técnica de Orson Welles con la novela

americana (y singularmente Dos Passos) son por otra parte lo bastante evidentes para que yo me permita ahora exponer mi tesis. La estética del cine italiano, al menos en sus manifestaciones más elaboradas y en directores tan conscientes de sus medios como Rossellini, no es más que el equivalente cinematográfico de la novela americana.

Entiéndase bien que no me refiero a una simple adaptación. Hollywood, precisamente, no cesa de «adaptar» a la pantalla los novelistas americanos. Es sabido lo que Sam Wood ha hecho de *For whom the bells tolls*. Y aunque fuera fiel al libro frase por frase, estrictamente, tampoco hubiera transcrito su espíritu a la pantalla. Se podrían contar con los dedos de las dos manos los films americanos que han sabido hacer pasar a la imagen algo del estilo de los novelistas, es decir, de la estructura misma del relato, de la ley de gravitación que rige la ordenación de los hechos en Faulkner, Hemingway o Dos Passos. Ha hecho falta esperar a Orson Welles para entrever lo que podía ser el cine de la novela americana[70].

Por tanto, mientras que Hollywood multiplica las adaptaciones de los *best-sellers* alejándose cada vez más del sentido de esta literatura, es en Italia donde se realiza, con toda naturalidad, y con una facilidad que excluye toda idea de copia consciente y voluntaria, en guiones totalmente originales, el cine de la literatura americana. Sin duda se puede pensar que haya tenido cierta influencia en este hecho la popularidad de los novelistas americanos en Italia, donde sus obras han sido traducidas y asimiladas mucho antes que en Francia, o donde la influencia de un Saroyan en un Vittorini es, por ejemplo, cosa conocida. Pero más que estas relaciones dudosas de causa a efecto, prefiero invocar la excepcional afinidad de las dos civilizaciones tal como ha sido revelada por la ocupación aliada. El «G. I.» se ha sentido inmediatamente en Italia como en su casa y el *paisa* (paisano) encuentra con el «G. I.», blanco o negro, una inmediata familiaridad. La proliferación del mercado negro y de la prostitución con el ejército americano no es el ejemplo menos probatorio de la simbiosis de dos civilizaciones. Como tampoco es casual que los soldados americanos sean personajes importantes en la mayor parte de los films italianos recientes y que representen su papel con una naturalidad que resulta muy elocuente.

Sin embargo, sea como sea y aunque ciertas vías de influencia hayan sido abiertas por la literatura o la ocupación, se trata de un fenómeno que no puede explicarse sólo a este nivel. El cine americano se hace hoy en Italia, pero jamás el cine de la península no ha sido más típicamente italiano. El sistema de referencia que he

adoptado me ha alejado de otros parentescos aún menos rebatibles como, por ejemplo, la tradición del cuento italiano, la *commedia dell'arte* y la técnica del fresco. Más que una «influencia» es un acuerdo del cine con la literatura sobre los mismos datos estéticos profundos, sobre una común concepción de las relaciones entre el arte y la realidad. Hace ya bastante tiempo que la novela moderna ha realizado su revolución «realista», que ha integrado el *behaviorismo*, la técnica del reportaje y la ética de la violencia. No es cierto que el cine haya tenido influencia sobre esta evolución, como se cree todavía corrientemente; un film cómo *Paisa* prueba por el contrario que va todavía con veinte años de retraso sobre la novela contemporánea. Quizá no sea el menor de los méritos del cine italiano reciente el haber sabido encontrar para la pantalla los equivalentes propiamente cinematográficos de la más importante revolución literaria moderna.

Capítulo 21
«La terra trema»[71]

El asunto de *La térra trema* no debe nada a la guerra. Se trata de una tentativa de rebelión de los pescadores de un pueblecito siciliano contra el yugo económico del armador local. Daría una idea bastante exacta definiéndola como una especie de «super-Farrebique» de la navegación costera. Las analogías con el film de Rouquier son numerosas: empezando por el realismo casi documental y, puede decirse, el exotismo interno del tema, y siguiendo con el aspecto implícito de geografía humana (la esperanza de librarse del armador equivale para la familia siciliana a la «electricidad» de la familia Farrebique). Aunque en *La térra trema* (film comunista) se considere al pueblo entero, es a través de una familia, desde el abuelo hasta los nietos, como se nos cuenta la aventura. Esta familia, en el transcurso de la brillante recepción de «Universalia» en el hotel Excelsior, de Venecia, no resultaba demasiado diferente de la familia Farrebique, tan fuera de su sitio en los *cocktails* parisienses. Visconti no ha querido, tampoco, recurrir a la interpretación profesional; ni siquiera a la «amalgama» de Rossellini. Sus pescadores son verdaderos pescadores contratados en el lugar mismo de la acción. Acción, si se la puede llamar así, ya que también aquí como en *Farrebique* se renuncia voluntariamente a las seducciones dramáticas; la historia se desarrolla indiferentemente a las reglas del suspense; no hay otro recurso que el de interesarse a las cosas por sí mismas, como en la vida. Pero el parecido con *Farrebique* se limita a estos aspectos más negativos que positivos, ya que *La térra trema* , merced a su estilo, está lo más alejada que imaginarse pueda de la obra de Rouquier.

Visconti ha buscado —y obtenido incontestablemente— una síntesis paradójica de realismo y esteticismo. Rouquier también, pero la trasposición poética de *Farrebique* era debida esencialmente al montaje (hay que recordar las secuencias sobre el invierno y la primavera); la de Visconti, por el contrario, no ha recurrido en absoluto a los efectos obtenidos por la sucesión de imágenes. Cada una de ellas encierra su sentido y lo expresa por completo. También por eso, *La térra trema* sólo puede relacionarse de manera muy parcial con el cine soviético de los años 1925 a 1930 en el que el montaje era esencial. Hay que añadir que no es gracias al simbolismo de la imagen como descubrimos el sentido; ese simbolismo al que Eisenstein (y Rouquier) han recurrido constantemente. La estética de la imagen es siempre rigurosamente plástica; evita toda trasposición épica. La flotilla de barcas

que sale del puerto puede ser de una belleza arrebatadora, pero no deja de ser sin embargo la flotilla de un pueblo; y no, como en *El acorazado Potemkin*, el *entusiasmo* y la *adhesión* de la población de Odesa que enviaba sus barcos de pesca para llevar provisiones a los rebeldes. Pero, se dirá quizá, ¿dónde puede refugiarse el arte después de unos postulados tan ascéticamente realistas? En todas partes. Primeramente, en la calidad fotográfica. Nuestro compatriota G. R. Aldo, que no había hecho antes nada de importancia y no era apenas conocido más que como simple fotógrafo, ha conseguido un estilo de imagen profundamente original y de la que no encuentro apenas otro equivalente que los cortometrajes suecos de Arne Sucksdorf. Me permito recordar, para acortar mi explicación, que en el artículo sobre la escuela italiana de la Liberación[72] estudié algunos aspectos del realismo cinematográfico actual y me vi conducido a considerar *Farrebique y Citizen Kane* como los dos polos de la técnica realista. El primero alcanza la realidad en el objetivo; el otro, en las estructuras de su representación. En *Farrebique* todo es verdad; en *Kane* todo ha sido reconstruido en el estudio, pero porque la profundidad de campo y la rigurosa composición de la imagen no podrían ser obtenidas en el exterior. Entre los dos, *Paisa* se emparentaría más con *Farrebique* por su imagen, ya que la estética realista se introduce *entre* los bloques de realidad, gracias a una concepción particular del relato. Las imágenes de *La térra trema* encierran paradójicamente la habilidad suficiente para integrar el realismo documental de *Farrebique* con el realismo estético de *Citizen Kane*. Si no de manera absoluta, la profundidad de campo ha sido utilizada aquí al menos por vez primera fuera del estudio de una manera consciente y sistemática, en exteriores a cielo abierto, bajo la lluvia e incluso en plena noche, así como en interiores, en los decorados reales de las casas de los pescadores. No hace falta insistir sobre la proeza técnica que esto representa, pero quisiera subrayar que la profundidad de campo ha llevado a Visconti de una manera natural (como a Welles) no solamente a renunciar al montaje, sino —tal como suena— a reinventar la planificación. Sus «planos», si se puede todavía hablar de planos, son de una longitud desmesurada, con frecuencia de tres o cuatro minutos; y en ellos se desarrollan varias acciones a la vez con la mayor naturalidad. Visconti parece también haber querido construir la imagen sobre el acontecimiento de manera sistemática. ¿Hay un pescador que lía un cigarrillo? Ninguna elipsis nos será concedida, tendremos que ver toda la operación. No será reducida a su significación dramática o simbólica, como hace el montaje ordinariamente. Los planos son a menudo fijos, dejando a los hombres y a

las cosas entrar en el cuadro y situarse; pero Visconti practica también una panorámica muy particular, desplazándose lentamente sobre un amplio sector. Es el único movimiento de cámara que se permite, excluyendo por tanto todo *travelling* y, por supuesto, todo ángulo anormal.

La increíble sobriedad de esta planificación sólo se soporta gracias al extraordinario equilibrio plástico del que sólo la reproducción fotográfica podría dar aquí la idea. Pero es que también más allá de la pura composición móvil de la imagen, los realizadores testimonian un íntimo dominio de su profesión. En los interiores, sobre todo, que hasta el presente parecían escapar a las posibilidades del cine. Quiero decir que las exigencias de la iluminación y de la toma de vistas hacían casi imposible la utilización de interiores naturales. Se ha hecho a veces, pero, en general, con un rendimiento estético muy inferior al que podía obtenerse en exteriores. Por vez primera, todo un film (su estilo de planificación, su interpretación y la calidad de la fotografía) resulta homogéneo *intra* y *extra muros*. Visconti ha estado a la altura de la novedad de este descubrimiento. A pesar de la pobreza, o incluso a causa de la banalidad de ese hogar de pescadores, surge de él una extraordinaria poesía, a la vez íntima y social.

Pero lo que merece quizá una mayor admiración es la maestría con la que Visconti ha dirigido a sus intérpretes. No es ciertamente la primera vez que el cine utiliza actores no profesionales, pero nunca hasta ahora, quizá con la excepción de los films exóticos donde el problema reviste características peculiares, habían sido tan perfectamente integrados con los elementos más estéticos del film. Rouquier no ha conseguido dirigir su familia sin que la presencia de la cámara se haga notar. El malestar, la risa contenida, la torpeza son hábilmente disimuladas por el montaje que corta oportunamente la respuesta. Aquí, el actor ha de permanecer a veces en el campo de la cámara durante varios minutos y habla, se mueve y obra con una naturalidad, más aún, con una gracia inimaginable. Visconti viene del teatro; y ha debido comunicar a sus intérpretes, más allá de la naturalidad, la estilización del gesto que es la culminación del oficio de actor. Uno se queda perplejo. Si los jurados de festivales no fueran lo que son, el premio a la mejor interpretación en Venecia debería haberse adjudicado, anónimamente, a los pescadores de *La térra trema*.

Estamos viendo cómo con Visconti el neorrealismo italiano de 1946 queda, en más de un aspecto, superado. Las jerarquías son, en cuestiones de arte, de por sí bastante mudables, y además el cine es demasiado joven, está demasiado ligado a

su evolución, para permitirse sosiegos muy largos; cinco años valen en el cine lo que una generación en literatura. Visconti tiene el mérito de integrar dialécticamente las adquisiciones del cine italiano reciente a una estética más amplia, más elaborada, donde incluso el término de realismo no tiene gran sentido. No decimos que *La térra trema* sea superior a *Paisa* o a *Caccia tragica*; solamente que tiene al menos el mérito de sobrepasarlas históricamente. Viendo los mejores films italianos de 1948, se tenía el sentimiento de una repetición que debía conducir fatalmente al agotamiento.

La térra trema es la única abertura estética original, cargada, por tanto, hipotéticamente, de esperanza.

¿Quiere esto decir que la esperanza se va a realizar? Desgraciadamente no estoy muy seguro, porque *La térra trema* contradice, al mismo tiempo, algunos principios cinematográficos, sobre los que en lo sucesivo Visconti deberá imponerse de manera más categórica. En particular, su voluntad de no sacrificar nada a las categorías dramáticas tiene una consecuencia manifiesta y masiva…, aburrir al público. El film dura más de tres horas y tiene una acción extremadamente reducida. Si a esto se añade que los diálogos son en dialecto siciliano sin subtítulos posibles en razón del estilo fotográfico, y que los mismos italianos no entienden una sola palabra, se advierte en seguida que se trata de un espectáculo por lo menos austero, con muy escaso valor comercial. Espero que un semi mecenazgo de la firma Universalia, completado por la enorme fortuna personal de Luchino Visconti, permita terminar la trilogía proyectada (del que *La térra trema* no es más que el primer episodio): tendremos en el mejor de los casos una especie de monstruo cinematográfico, cuyo asunto eminentemente social y político será, sin embargo, inaccesible al gran público. El asentimiento universal no es en cine un criterio necesario para toda obra, a condición de que el inconveniente de la incomprensión del público pueda ser finalmente compensado por otras ventajas. En otros términos: la oscuridad y el esoterismo no deben ser esenciales. Es necesario que la estética de *La térra trema* pueda ser utilizada con fines dramáticos para que sea útil a la evolución del cine. Si no, no pasará de ser una espléndida vía muerta.

Queda también, y esto me inquieta un poco más, en cuanto a lo que cabe esperar del mismo Visconti, una peligrosa inclinación al esteticismo. Este gran aristócrata, artista hasta la médula de los huesos, hace en todo caso un comunismo que me atrevería a denominar sintético.

La térra trema carece de fuego interior. Hace pensar en esos grandes pintores del Renacimiento capaces de ejecutar, sin hacerse violencia, los más admirables frescos religiosos, a pesar de su profunda indiferencia con relación al cristianismo. No prejuzgo con esto en absoluto la sinceridad del comunismo de Visconti. Pero, ¿qué es la sinceridad? No se trata, entiéndase bien, de un paternalismo con relación al proletariado. El paternalismo es manifestación de una sociología burguesa y Visconti es un aristócrata; quizá se trata más bien de una especie de participación estética en la Historia. Sea como sea, estamos muy lejos de la convicción comunicativa de *El acorazado Potemkin*, o de *La fin de Saint-Petersbourg* o incluso, con el mismo tema, de *Piscator*. Es cierto que el film tiene un valor propagandístico, pero objetivo; con un vigor documental que no encuentra apoyo en ninguna elocuencia afectiva. Es evidente que Visconti lo ha querido así y su decisión previa no deja, en principio, de seducirnos. Pero es un pie forzado difícilmente mantenible, al menos en cine. Espero que la continuación de esta obra podrá demostrárnoslo. Y sólo lo podrá hacer a condición de no caer del lado del que nos parece que se inclina ya de manera peligrosa.

Capítulo 22
«Ladrón de bicicletas» [73]

Lo que actualmente me parece más asombroso en la producción italiana son los claros indicios de que podrá salir del atolladero estético al que podía pensarse que le conducía el neorrealismo. Pasado ya el esplendor de los años 1946 y 1947, se había podido temer que esta útil e inteligente reacción contra la estética italiana de la puesta en escena sobrecargada y, más aún, contra el estetismo técnico que padecía el cine del mundo entero, no pudiera ir más allá del interés de una especie de super documentales, o de reportajes novelados. Todo el mundo ha querido hacer constar que el éxito de *Roma* , *città aperta* , de *Paisa* o de *El limpiabotas* era inseparable de una cierta coyuntura histórica, que participaba del sentido mismo de la Liberación y que su técnica estaba en cierta manera engrandecida por el valor revolucionario del tema. Al igual que ciertos libros de Malraux o de Hemingway encuentran en una especie de cristalización del estilo periodístico la forma de relato más apropiada para la tragedia actual, de la misma manera los films de Rossellini o de De Sica deberían a un simple acuerdo accidental de la forma con la materia el hecho de ser obras mayores, «obras maestras». Pero, una vez que la novedad y sobre todo lo hiriente de esta crudeza técnica, hayan agotado su efecto de sorpresa, ¿qué quedará del neorrealismo italiano, cuando la fuerza de las cosas le haga volver a los temas tradicionales: policíacos, psicológicos o incluso costumbristas? Puede que se siga utilizando la cámara en las calles; pero y esa admirable interpretación no profesional, ¿no se condena a sí misma a medida que sus revelaciones vienen a engrosar las listas de las estrellas internacionales? Y si generalizamos este pesimismo estético, el «realismo» no puede tener en arte más que una posición dialéctica; sería más una reacción que una verdad. Queda el integrarlo después a la estética que habría venido a verificar. Los italianos, por su parte, no son los últimos en renegar de su «neorrealismo». Creo que no hay un solo director italiano, comprendidos los más «neorrealistas», que no plantee, y con firmeza, la necesidad de una renovación.

También el crítico francés se siente lleno de escrúpulos —sobre todo porque el famoso neorrealismo ha dado en seguida evidentes signos de agotamiento—. Algunas comedias, por lo demás bastante simpáticas, han servido para continuar utilizando con visible facilidad la fórmula de *Cuatro pasos por las nubes* y de *Vivir en paz*. Pero lo peor ha sido quizá la aparición de una especie de superproducción

«neorrealista» donde la búsqueda del escenario verdadero, de la acción costumbrista, la pintura de un medio ambiente popular, y de segundos planos «sociales», llegaba a ser un lugar común puramente academicista y por tal título todavía más detestable que los elefantes de *Escipión el Africano*. Porque si hay algo absolutamente claro es que un film neorrealista puede tener todos los defectos, salvo el de ser académico. Así, hemos visto este año en Venecia *II patto col diavolo*, de Luigi Chiarini, sombrío melodrama de amor campesino, que intentaba a todas luces encontrar en la historia de un conflicto entre ganaderos y leñadores un asunto de acuerdo con los gustos actuales. Aunque conseguido desde algunos otros puntos de vista, *Nel nome de la legge* , que los italianos han intentado hacer sobresalir en Knokkele-Zoute, no escapa del todo a los mismos reproches. Se puede hacer notar de pasada, con estos dos ejemplos, que el neorrealismo se orienta actualmente hacia problemas rurales, quizá por prudencia con relación al éxito del neorrealismo urbano. A las «ciudades abiertas» les suceden las campiñas cerradas.

Sea como sea, las esperanzas que habíamos puesto en la nueva escuela italiana llevaban hacia la inquietud, si no al escepticismo. Añádase a esto el que la estética misma del neorrealismo le prohíbe por esencia repetirse o plagiarse a sí mismo, como es estrictamente posible y, a veces, incluso normal en algunos géneros tradicionales (policíaco, *western*, films de ambiente, etc.). Empezábamos ya a volvernos hacia Inglaterra, cuyo renacimiento cinematográfico es también en parte fruto del realismo: el de la escuela de documentalistas que, antes de la guerra y durante ella, han profundizado en los recursos ofrecidos por las realidades sociales y técnicas. Es probable que un film como *Brief encounter* hubiera sido imposible sin el trabajo de diez años de Grierson, Cavalcanti o Rotha. Pero los ingleses, en lugar de romper con la técnica y la historia del cine europeo y americano, han sabido integrar al esteticismo más refinado las adquisiciones de un cierto realismo. Nada más construido, nada más pensado que *Brief encounter*; nada menos concebible sin los modernos recursos del estudio, sin actores hábiles y flexibles; ¿puede, sin embargo, imaginarse una pintura más realista de las costumbres y de la psicología inglesa? Es cierto que David Lean no ha ganado nada haciendo este año una especie de nuevo *Brief encounter: The passionate friends* (presentada en el Festival de Cannes). Pero es la repetición del tema lo que merece recriminaciones, y no la técnica, que podría ser utilizada indefinidamente[74].

¿Me he convertido acaso en el abogado del diablo? Porque, puedo confesarlo ahora, mis dudas sobre el cine italiano jamás han ido tan lejos, aunque es cierto que

todos los argumentos que he invocado han sido utilizados por buenos entendidos —sobre todo en Italia— y que, desgraciadamente, no carecen de verosimilitud. También es cierto que me han intranquilizado con frecuencia y que suscribiría muchos de entre ellos.

Pero existe *Ladrón de bicicletas* y existen otros dos films que espero veremos pronto en Francia. Porque con *Ladrón de bicicletas*, De Sica ha conseguido salir del atolladero y justificar de nuevo toda la estética del neorrealismo.

Ladrón de bicicletas es sin duda una película neorrealista, puesto que está de acuerdo con todos los principios que pueden sacarse de los mejores films italianos desde 1946. Intriga «popular» e incluso populista: un accidente de la vida cotidiana de un trabajador. Y ni siquiera uno de esos acontecimientos extraordinarios como los que acontecen a los obreros predestinados al estilo Gabin. Nada de crimen pasional, de grandiosas coincidencias policíacas, que no hacen más que transportar en el exotismo proletario los grandes debates trágicos reservados antiguamente a los familiares del Olimpo. Un incidente insignificante en verdad, banal incluso: un obrero pasa todo un día buscando en vano, por Roma, la bicicleta que le ha sido robada. La bicicleta se había convertido en su instrumento de trabajo, y si no la encuentra, volverá a ser un obrero parado. Al llegar la noche, después de horas de pesquisas inútiles, intenta a su vez robar una bicicleta; atrapado y puesto de nuevo en libertad, se encuentra tan pobre como antes pero con la vergüenza además de haberse colocado en el nivel de quien le había robado.

Puede verse que falta hasta la materia para la sección de sucesos; toda la historia no merecería más allá de dos líneas de la rúbrica de perros aplastados. Hay que tener cuidado, sin embargo, de no confundirla con la tragedia realista a lo Prévert o a lo James Cain, donde el «suceso» inicial es, en realidad, una verdadera máquina infernal depositada por los dioses entre los guijarros de la carretera. El acontecimiento no posee en sí mismo ninguna valencia dramática. Sólo adquiere su sentido en función de la coyuntura social (y no psicológica o estética) de la víctima. No sería más que una desgracia banal sin el espectro del paro, que la sitúa en la sociedad italiana de 1948. Igualmente, la elección de la bicicleta como objeto llave del drama es característico de las costumbres urbanas italianas y, a la vez, de una época en la que los medios de transporte mecánicos son todavía escasos y costosos. No insistamos más: otros cien detalles significativos multiplican las anastomosis entre guión y actualidad y lo sitúan como un acontecimiento de la historia política y social, en tal lugar y en tal año.

La técnica de la puesta en escena satisface, también las exigencias más rigurosas del neorrealismo italiano. Ni una escena en el estudio. Todo ha sido realizado en la calle. En cuanto a los intérpretes, ni uno solo tenía la menor experiencia del teatro o del cine. El obrero sale de la casa Breda; el niño ha sido descubierto en la calle entre los golfillos, y la mujer es una periodista.

He aquí, por tanto, los datos del problema. No parece que sean capaces de renovar absolutamente en nada el neorrealismo de *Cuatro pasos por las nubes, Vivir en paz* o *El limpiabotas. A priori*, había incluso más bien razones para desconfiar. El lado sórdido del relato se orientaba en el sentido más rechazable de la historia italiana: un cierto miserabilismo y la búsqueda sistemática del detalle sucio.

Si *Ladrón de bicicletas* es una obra maestra, comparable por su rigor a *Paisa*, se debe a un cierto número de razones bien precisas que no aparecen en el simple resumen del guión ni tampoco en una exposición superficial de la técnica de la puesta en escena.

El guión, por de pronto, es de una habilidad diabólica, ya que maneja, a partir de la coartada de la actualidad social, numerosos sistemas de coordenadas dramáticas que lo despliegan en todos los sentidos. *Ladrón de bicicletas* es el único film comunista válido de estos últimos años, y lo es porque tiene un sentido, incluso si se hace abstracción de su significación social. Su mensaje social no es algo añadido, sino inmanente en el acontecimiento, pero al mismo tiempo resulta tan claro que nadie puede ignorarlo, ni recusarlo, ya que no se explícita jamás como mensaje. La tesis implicada es de una maravillosa y atroz simplicidad: en el mundo en el que vive este obrero, los pobres, para subsistir, *tienen que robarse entre ellos*. Pero esta tesis no es presentada jamás como tal, ya que el encadenamiento de los hechos es siempre de una verosimilitud a la vez rigurosa y anecdótica. A decir verdad, el obrero podía haber encontrado su bicicleta a mitad del film; pero entonces no habría film. (Perdonad la molestia, diría el director; nosotros estábamos convencidos de que no encontraba la bicicleta, pero ya que la ha encontrado, todo se arregla; mucho mejor para él; la sesión ha terminado, pueden volver a encenderse las luces de la sala.) En otros términos: un film de propaganda trataría de *demostrarnos* que el obrero *no puede* recuperar su bicicleta y que está necesariamente preso en el círculo infernal de su pobreza. De Sica se limita a *mostrarnos* que el obrero *puede no* encontrar su bicicleta y que, sin duda, tan sólo por ese motivo va a ser de nuevo un parado. Pero, ¿quién no ve que es el carácter accidental del guión lo que crea la necesidad de la tesis, mientras que la más leve

duda sobre la necesidad de los acontecimientos en el guión propagandístico convierte la tesis en hipotética?

Pero si a nosotros no nos queda más remedio que deducir de la desgracia del obrero la condena de un cierto modo de relación entre el hombre y su trabajo, el film no reduce jamás los acontecimientos y los seres a un maniqueísmo económico o político. Se abstiene de falsear la realidad, no sólo por dar a la sucesión de los hechos una cronología accidental y como anecdótica, sino por tratar a cada uno de ellos en su integridad fenomenológica. Que el chaval, justo en la mitad de una pesquisa, tiene bruscamente ganas de orinar: orina. Que un chaparrón obliga al padre y al hijo a refugiarse bajo una puerta cochera; entonces, como ellos, debemos renunciar a la investigación para esperar el fin del aguacero. Los acontecimientos no son esencialmente signos de alguna cosa, de una verdad de la que hemos de convencernos necesariamente; conservan todo su peso, toda su singularidad, toda su ambigüedad de hechos. De manera que si no tenéis ojos para ver, es fácil atribuir sus consecuencias a la mala suerte o al azar. Lo mismo pasa con los seres. El obrero está tan inerme y solo en el sindicato como en la calle, o en esa inenarrable escena de «cuáqueros» católicos donde se perderá en seguida, porque el sindicato no está hecho para recuperar bicicletas, sino para modificar un mundo donde la pérdida de una bicicleta condena un hombre a la miseria. También es cierto que el obrero no ha venido a quejarse «sindicalmente», sino a encontrar unos amigos que podrán ayudarle a encontrar el objeto robado. Resulta así que una reunión de proletarios sindicados se comporta de la misma manera que un grupo de burgueses paternalistas a la vista de un obrero desgraciado. En esta desgracia privada, nuestro hombre está tan solo (dejando a un lado los amigos, que son un asunto privado) ante el sindicato como ante la Iglesia. Pero esta similitud es una suprema habilidad que hace resaltar el contraste. La indiferencia del sindicato es normal y justificada, ya que los sindicatos trabajan para la justicia y no para la caridad. Pero el paternalismo molesto de los «cuáqueros» católicos es intolerable, ya que su «caridad» permanece ciega ante esta tragedia individual, sin hacer además nada por cambiar este mundo que la motiva. La escena más expresiva a este respecto es la del chaparrón bajo el porche, cuando un corro de seminaristas austríacos rodea al obrero y a su hijo. No tenemos ninguna razón válida para reprocharles el que sean tan parlanchines y, por añadidura, el que se expresen en alemán. Pero sería difícil crear una situación *objetivamente* más anticlerical.

Como puede verse —y podría encontrar veinte ejemplos más— los acontecimientos y los seres no son jamás forzados en el sentido de una tesis social. Pero la tesis aparece con toda claridad y tanto más irrefutable en cuanto que sólo nos es dada como por añadidura. Es nuestro espíritu quien la decanta y la construye, no el film. De Sica se lleva toda la banca en una mesa de juego donde… no había apostado.

Esta técnica no es absolutamente nueva en los films italianos, y hemos insistido ampliamente sobre su valor, aquí mismo, a propósito de *Paisa*, y más recientemente, de *Germania, año cero*[75]; pero estos dos últimos films se emparentaban con los temas de la resistencia o de la guerra. *Ladrón de bicicletas* es el primer ejemplo decisivo de la posibilidad del trasplante de este «objetivismo» a otros temas. De Sica y Zavattini han hecho pasar el neorrealismo de la resistencia a la revolución.

Así, la tesis del film se eclipsa detrás de una realidad social perfectamente objetiva, pero ésta, a su vez, pasa al segundo plano del drama moral y psicológico que bastaría por sí solo para justificar el film. El hallazgo del niño es un golpe de genio, y da lo mismo que sea del guionista o de la puesta en escena, puesto que esa distinción pierde aquí su sentido. Es el niño quien da a la aventura del obrero su dimensión ética, y crea una perspectiva moral individual en este drama que podría no ser más que social. Si se le suprime, la historia permanece sensiblemente idéntica; la prueba es que se resumiría de la misma manera. El niño se limita de hecho a seguir a su padre, trotando a su lado. Pero es el testigo íntimo, el coro particular atribuido a su tragedia. Supone una suprema habilidad el haber prácticamente esquivado a la mujer para encarnar el carácter privado del drama en el niño. La complicidad que se establece entre el padre y el hijo es de una sutileza que penetra hasta las raíces de la vida moral. Es la admiración que en tanto que niño le demuestra y la conciencia que su padre tiene de esto lo que confieren al fin de la película su grandeza trágica. La vergüenza social del obrero descubierto y abofeteado en plena calle no supone nada ante el hecho de haber tenido a su hijo por testigo. Cuando le viene la tentación de robar la bicicleta, la presencia silenciosa del chaval que adivina el pensamiento de su padre es de una crueldad casi obscena. Su tentativa de librarse de él enviándole a tomar el tranvía es el equivalente de lo que pasa en los apartamentos demasiado pequeños cuando se le dice al niño que se esté una hora en el rellano de la escalera. Hay que remontarse a los mejores films de Charlot para encontrar situaciones de una profundidad más

conmovedora en su condición. Con frecuencia se ha interpretado mal el gesto final del niño, que vuelve a dar la mano a su padre. Sería indigno del film ver en ello una concesión a la sensibilidad del público. Si De Sica ofrece esta satisfacción a los espectadores es porque está en la lógica del drama. Esta aventura marcará una etapa decisiva en las relaciones entre el padre y el hijo, algo así como una pubertad. El hombre, hasta entonces, era un dios para su hijo; sus relaciones se producían bajo el signo de la admiración. El gesto del padre las ha comprometido. Las lágrimas que derraman andando juntos, con los brazos caídos, son de desesperación ante el paraíso perdido. Pero el niño vuelve al padre a través de su fracaso; ahora le querrá como a un hombre, con su vergüenza. La mano que desliza en la suya no es ni el signo de un perdón ni de un consuelo pueril, sino el gesto más grave que puede marcar las relaciones entre un padre y un hijo: el que las pone en un plano de igualdad.

Sería, sin duda, demasiado largo enumerar las múltiples funciones secundarias del niño en el film, tanto en lo que se refiere a la construcción de la historia como a la misma puesta en escena. Habría, sin embargo, que hacer notar al menos el cambio de tono (casi en el sentido musical del término) que su presencia introduce en el centro del film. El callejeo del chaval y el obrero nos devuelve del plano social y económico al de la vida privada; y la falsa alarma del niño ahogado, haciendo de golpe comprender al padre la insignificancia relativa de su desventura, crea, en el corazón de la historia, una especie de oasis dramático (la escena del *restaurante*), oasis naturalmente ilusorio, porque la realidad de esa felicidad íntima depende, en definitiva, de esa famosa bicicleta. Así, el niño constituye una especie de reserva dramática que, según el caso, sirve de contrapunto, de acompañamiento, o pasa, por el contrario, al primer plano melódico. Esta función interior a la historia es además perfectamente sensible en la orquestación de la marcha del hombre y del niño. De Sica, antes de decidirse por este chaval, no le ha hecho pruebas de interpretación; sólo de su manera de andar. Quería, al lado del paso largo del hombre, el trotecillo del niño; la armonía de ese desacuerdo era por sí sola de una importancia capital para la comprensión de toda la puesta en escena. No sería excesivo decir que *Ladrón de bicicletas* es la historia del paseo que un padre y un hijo hacen por las calles de Roma. Por eso no es nunca insignificante que el niño esté delante, detrás, al lado o, por el contrario, como en el enfurruñamiento después del sopapo, a una distancia vengativa. Sirve, por el contrario, para darnos la fenomenología del guión.

Resulta difícil imaginar que para este éxito de la pareja del obrero y su hijo De Sica hubiera podido recurrir a actores conocidos.

La ausencia de actores profesionales no es una novedad, pero también aquí *Ladrón de bicicletas* va más allá que los films anteriores. La virginidad cinematográfica de los intérpretes no significa ya una proeza, ni es atribuible a la suerte o a una especie de feliz ensamblaje entre el asunto, la época y el pueblo. Es probable incluso que se haya atribuido una importancia excesiva al factor étnico. Es cierto que los italianos forman, junto con los rusos, el pueblo más naturalmente teatral. El golfillo más insignificante vale lo que Jackie Coogan, y la vida cotidiana es una perpetua *commedia dell'arte*; pero me parece difícilmente verosímil que ese don de comediante sea compartido al igual por milaneses, napolitanos, campesinos del Po o pescadores sicilianos. Además de las diferencias de razas, bastarían los contrastes históricos, lingüísticos, económicos y sociales para comprometer esta tesis, si se quisiera atribuir a las solas cualidades étnicas la naturalidad de los intérpretes italianos. Es inconcebible que films tan diferentes por su argumento, por su tono, por su estilo, y hasta por su técnica, como *Paisa*, *Ladrón de bicicletas, La térra trema* e incluso *Cielo sobre el pantano*, tengan en común esta cualidad suprema de la interpretación. Todavía podría admitirse que los italianos de ciudad sean particularmente diestros para este jugueteo espontáneo; pero los campesinos de *Cielo sobre el pantano* son verdaderos hombres de las cavernas al lado de los habitantes de *Farrebique*. La sola evocación del film de Rouquier a propósito del de Genina basta para relegar —al menos bajo este aspecto— las experiencias del francés al rango di* intento conmovedor. La mitad de los diálogos de *Farrebique* están en *off* porque los campesinos comenzaban a reír en cuanto el plano se prolongaba un poco. Genina en *Cielo sobre el pantano*, Visconti en *La térra trema*, manejan decenas de campesinos o de pescadores, les confían papeles de una complejidad psicológica extrema, les hacen decir textos muy largos en el curso de escenas en las que la cámara escruta los rostros tan despiadadamente como en unos estudios americanos. Ahora bien, no se puede decir que esos actores improvisados sean buenos o incluso perfectos: lo que hacen es borrar hasta la idea misma del actor, de interpretación, de personaje. ¿Cinema sin actores? ¡Sin duda! Pero el sentido primario de la fórmula queda superado: habría que hablar de un cine sin interpretación, de un cine donde no se puede ni siquiera hablar ya de que un figurante trabaje más o menos bien; hasta tal punto el hombre se ha identificado con el personaje.

No nos hemos alejado, a pesar de las apariencias, de *Ladrón de bicicletas*. De Sica ha buscado mucho tiempo sus intérpretes y los ha escogido en función de unos caracteres precisos. La nobleza natural, esa pureza popular del rostro y de la manera de caminar… Durante meses ha dudado entre uno u otro, ha hecho centenares de ensayos antes de decidirse finalmente, en un segundo, por intuición, ante una silueta encontrada al doblar una esquina. Pero no se trata de un milagro. No es la excelencia particular de ese obrero y de ese niño lo que explica la calidad de su interpretación, sino todo el sistema estético en el que han venido a insertarse. De Sica, buscando un productor, había terminado por encontrarlo, a condición de que el personaje del obrero fuera interpretado por Cary Grant. Basta plantear el problema en estos términos para resaltar lo absurdo de la posición. Cary Grant, en efecto, podría haber hecho este tipo de papel, pero se comprende en seguida que aquí se trata precisamente no de «hacer un papel», sino de borrar hasta la misma idea de interpretación. Hacía falta que ese obrero fuera a la vez tan perfecto, anónimo y objetivo como su bicicleta.

Una tal concepción del actor no es menos «artística» que la otra. La interpretación de este obrero implica tantas dotes físicas, de inteligencia, de comprensión de las directivas del realizador, como pueda tener un actor experto. Hasta el momento, los films total o parcialmente sin actores (por ejemplo, Tabú, Tempestad sobre México, La madre) presentaban más bien el carácter de éxitos excepcionales o limitados a algún género preciso. Nada impediría, por el contrario, a De Sica (a no ser una sabia prudencia) el hacer 50 films como Ladrón de bicicletas. Sabemos ya que la ausencia de actores profesionales no obliga a ninguna limitación en la elección de los temas. El cine anónimo ha conquistado definitivamente su existencia estética. Lo que no quiere decir de ninguna manera que en el futuro el cine deba ser sin actores —De Dica sería el primero en negarlo, él, que es, además, uno de los más grandes actores del mundo—; simplemente, que ciertos sujetos tratados con un cierto estilo no pueden ya hacerse con actores profesionales, y que el cine italiano ha impuesto definitivamente estas condiciones de trabajo tan simplemente como los decorados verdaderos. Es este paso, balizado de manera admirable' aun que quizá precaria, a una técnica precisa e infalible, lo que marca una fase decisiva de crecimiento en el neorrealismo-italiano.

A la desaparición de la noción de actor en la transparencia de una perfección tan natural aparentemente como la vida misma responde la desaparición de la puesta en escena. Entendámonos. El film de De Sica ha necesitado mucho tiempo de

preparación y todo ha sido tan minuciosamente previsto como en una superproducción en el estudio (lo que permite, por lo demás, las improvisaciones del último momento), pero yo no recuerdo ningún plano en el que el efecto dramático nazca de la «planificación» propiamente tal. Los encuadres son tan neutros como los de un film de Charlot. Sin embargo, si se analiza el film, se descubre que el número y las variaciones de los planos no distinguen sensiblemente *Ladrón de bicicletas* de un film ordinario. Pero su elección no busca nunca más que realzar con toda limpidez el acontecimiento, con el mínimo índice de refringencia por el estilo. Esta objetividad es bastante diferente de la de Rossellini en *Paisa*, pero se inscribe en la misma estética. Se la podría emparentar con lo que Gide, o sobre todo Martin de Gard, dicen de la prosa novelesca: que debe tender a la transparencia más neutra posible. De la misma manera que la desaparición del actor es el resultado de una superación del estilo de interpretación, la desaparición de la puesta en escena es igualmente el fruto de un progreso dialéctico en el estilo del relato. Si el acontecimiento se basta a sí mismo sin que el director tenga necesidad de esclarecerlo gracias a los ángulos o las posturas de la cámara, es que ha obtenido esa luminosidad perfecta que permite al arte mostrarnos una naturaleza que finalmente se le parece. Por eso la impresión que nos deja *Ladrón de bicicletas* es de constante «verdad».

Si la naturalidad suprema, si ese sentimiento de estar ante acontecimientos observados por casualidad en momentos perdidos, es el resultado de todo un sistema estético presente (aunque invisible), todo ello se debe en definitiva a la previa concepción del guión. ¿Hay que hablar por tanto de desaparición del actor y de la puesta en escena? Sin duda, pero porque en el origen de *Ladrón de bicicletas* estaba ya la desaparición de la historia.

La frase es equívoca. Está claro que hay una historia, pero su naturaleza es diferente de las que vemos ordinariamente sobre las pantallas; por eso, De Sica no ha encontrado ningún productor. Cuando Roger Leenhardt, con una fórmula crítica profética, preguntaba «si el cine era un espectáculo» quería oponer el cine dramático a una estructura novelesca del relato cinematográfico. El primero alquila al teatro sus resortes escondidos; su intriga, por muy específicamente concebida que haya sido para la pantalla, sigue siendo la justificación de una acción que es idéntica en su esencia a la acción teatral clásica. En ese caso el film es un espectáculo, como la representación sobre la escena; pero por otro lado, a causa de

su realismo y de la igualdad que otorga al hombre y a la naturaleza, el cine se emparenta estéticamente con la novela.

Sin extenderme sobre una teoría de la novela, que por lo demás sería siempre discutible, se puede decir *grosso modo* que el relato novelesco, y todo lo que con él está emparentado, se opone al teatro por la primacía del acontecimiento sobre la acción, de la sucesión sobre la causalidad, de la inteligencia sobre la voluntad. Si se quiere, la conjunción teatral es el «por consiguiente», y la partícula novelesca «entonces». Esta definición escandalosamente aproximativa tiene quizá de bueno que caracteriza bastante bien los dos movimientos del pensamiento del lector y del espectador. Proust puede aniquilarnos en una magdalena, pero el autor dramático falta a su misión si cada una de sus réplicas no impulsa nuestro interés hacia la siguiente. Por eso la novela puede cerrarse y volver a abrirse, mientras que la obra teatral no puede cortarse. La unidad temporal del espectáculo forma parte de su esencia. Por cuanto realiza las condiciones físicas del espectáculo, el cine no parece poder escapar a sus leyes psicológicas, pero dispone también de todos los recursos de la novela. Por eso, sin duda, el cine es congénitamente un híbrido: encierra una contradicción. Pero también es evidente que la vía progresiva del cine va en el sentido de la profundización de sus virtualidades novelescas. No estamos en absoluto contra el teatro filmado, pero hay que estar de acuerdo en que si la pantalla puede, en determinadas ocasiones, desarrollar y como desplegar el teatro, es necesariamente a expensas de ciertos valores específicamente escénicos y, ante todo, a expensas de la presencia física del actor. La novela, por el contrario, no tiene nada (idealmente al menos) que perder con el cine. Puede concebirse el film como una super-novela cuya forma escrita no sería más que una versión debilitada y provisional.

Todo esto que ha sido expuesto demasiado brevemente, ¿qué puede significar en las condiciones actuales del espectáculo cinematográfico? Resulta prácticamente imposible ignorar en la pantalla las exigencias espectaculares y teatrales. Queda saber cómo resolver la contradicción.

Constatemos para empezar que el cine italiano es el único en el mundo que ha tenido la valentía de abandonar deliberadamente los imperativos espectaculares. *La térra trema* y *Cielo sobre el pantano* son films sin «acción», cuyo desarrollo (de tonalidad un tanto épica) no hace ninguna concesión a la tensión dramática. Los acontecimientos surgen en su momento, unos después de otros, pero cada uno de ellos tiene el mismo peso. Si algunos están más cargados de sentido, lo sabemos

sólo *a posteriori*. Siempre tenemos la libertad de sustituir mentalmente el «por consiguiente» por el «entonces». *La térra trema* sobre todo, es, en este sentido, un film «maldito», casi inexplotable en un circuito comercial, si no es después de numerosas mutilaciones que lo harían irreconocible.

Ése es el mérito de De Sica y de Zavattini. Su *Ladrón de bicicletas* está construido como una tragedia, con cal y arena. No hay una imagen que no esté cargada con una fuerza dramática extrema, pero tampoco ninguna por la que no nos podamos interesar independientemente de su continuación dramática. El film se desarrolla sobre el plano de lo accidental puro: la lluvia, los seminaristas, los «cuáqueros» católicos, el *restaurante…* Todos estos acontecimientos parecen intercambiables; no parece que ninguna voluntad los haya organizado según un espectro dramático.



El ladrón de bicicletas.

La escena en el barrio de los ladrones es significativa. Ni siquiera estamos muy seguros de que el tipo perseguido por el obrero sea realmente el ladrón de la bicicleta y no sabremos jamás si su crisis de epilepsia era simulada o auténtica. En tanto que «acción», este episodio sería un contrasentido, ya que no lleva a ninguna parte, si su interés novelesco, si su valor de hecho no le restituyera por añadidura un sentido dramático.

Es, en efecto, más allá y paralelamente, como la acción se construye, menos como una tensión que como «suma» de acontecimientos. Espectáculo si se quiere y ¡qué

espectáculo», *Ladrón de bicicletas* no depende, sin embargo, en nada de las matemáticas elementales del drama; la acción no preexiste como una esencia, sino que brota de la existencia previa del relato, es la «integral» de la realidad. El logro supremo de De Sica, al que otros no habían hecho hasta el presente más que aproximarse más o menos, consiste en haber sabido encontrar la dialéctica cinematográfica capaz de superar la contradicción de la acción espectacular y del suceso banal. Por ello, *Ladrón de bicicletas* es uno de los primeros ejemplos de cine puro. La desaparición de los actores, de la historia y de la puesta en escena desemboca finalmente en la perfecta ilusión estética de la realidad; en una más completa aparición del cine.

Capítulo 23
De Sica, director [76]

Contenido:

§. Nota sobre «Umberto D»

Tengo que confesar al lector que los escrúpulos paralizan mi pluma ante la cantidad de razones imperativas que deberían hacerme desistir de presentar a De Sica.

En primer lugar, porque hay mucho de presunción por parte de un francés al querer enseñar a los italianos algo sobre su cine en general, y en particular, sobre quien es quizá su director más importante; pero sobre todo porque a esta inquietud teórica previa se añaden en este caso algunas otras objeciones particulares. Cuando he aceptado imprudentemente el honor de presentar aquí a De Sica, tenía sobre todo presente mi admiración por *Ladrón de bicicletas* y no conocía todavía *Milagro en Milán*. Habíamos visto en Francia *El limpiabotas* e *I bambini ci guardano*, pero por maravilloso que sea *El limpiabotas*, que nos reveló el talento de De Sica, hay en él, al lado de hallazgos sublimes, algunas indecisiones de aprendiz. El guión no deja de caer algunas veces en la tentación del melodrama, y la puesta en escena tiene una elocuencia poética, un lirismo del que actualmente parece que De Sica quiere alejarse. En resumen: el estilo personal del director estaba todavía encontrándosela sí mismo. La maestría total y definitiva se afirma en *Ladrón de bicicletas*, de la misma manera que este film nos parece resumir todos los esfuerzos de los que le precedieron.

Pero, ¿se puede juzgar a un director por un film? Un film prueba suficientemente el genio de De Sica, pero no nos indica necesariamente las formas que adoptará en el futuro. Como actor, De Sica no es un recién llegado al cine, pero se le debe considerar, sin embargo, como un «joven» director, como un realizador de porvenir. A través de semejanzas profundas que trataremos de comprender, *Milagro en Milán* es un film bien diferente, por su inspiración y su estructura, a *Ladrón de bicicletas*. ¿Cuál será su próximo film? ¿No nos revelará quizá la importancia de filones que han quedado como menores en las dos obras precedentes? En resumen: pretendo de hecho hablar del estilo de un realizador de primera fila, basándome tan sólo en dos obras de las que además una parece desmentir la orientación de la otra. Es realmente poco para quien no confunde la actividad del crítico con la del profeta. Me resulta fácil explicar mi admiración por

el *Ladrón* y el *Milagro*, pero otra cosa bien distinta es pretender extrapolar de esas dos obras los trazos permanentes y definitivos del talento de su autor.

Sin embargo, eso lo hubiéramos hecho con mucho gusto a propósito de Rossellini, partiendo solo de *Roma, città aperta* y *Paisa*. Lo que hubiéramos podido decir (y lo que de hecho hemos escrito en Francia) corría fatalmente el riesgo de tener que ser matizado y corregido por los films siguientes, pero no desmentido. Y es que el estilo de Rossellini es de una familia estética totalmente diferente. Fácilmente pone de manifiesto sus leyes. Corresponde a una visión del mundo que se traduce inmediatamente en estructuras de la puesta en escena. Si se quiere, el estilo de Rossellini es ante todo una mirada, mientras que el de De Sica es ante todo una sensibilidad. La puesta en escena del primero se enfrenta con su objeto desde el exterior. No quiero decir, entiéndase bien, sin comprenderlo o sin sentirlo, sino que esta exterioridad traduce un aspecto ético y metafísico esencial de nuestras relaciones con el mundo. Para entender esta afirmación no hay más que comparar el tratamiento del niño en *Germania, anno zero* y en *El limpiabotas* o *Ladrón de bicicletas*. El amor de Rossellini por sus personajes les envuelve en una conciencia desesperada de la incomunicabilidad de los seres; el de De Sica hace resplandecer, por el contrario, a los mismos personajes. Son lo que son, pero iluminados desde el interior para la ternura que él pone en ellos. De ahí se sigue que la puesta en escena de Rossellini se interpone entre su materia y nosotros, no como un obstáculo artificial, sino como una distancia ontológica infranqueable, una debilidad congénita del ser que se traduce estéticamente en términos de espacio, en formas y en estructuras de la puesta en escena. De que la sintamos como una ausencia, como una negativa, como una desaparición de las cosas, y por tanto y en definitiva, como un dolor, nace el que sea más fácil tomar conciencia, el que sea más fácil reducirla a un método formal. Rossellini no puede cambiar si no realiza antes una revolución moral personal.

Por el contrario, De Sica es uno de esos directores que parecen no tener otro propósito que traducir fielmente su guión, y cuyo talento entero procede del amor que ponen en su tema y de su comprensión íntima. La puesta en escena parece modelarse ella misma como la forma natural de una materia viva. Aunque a partir de una sensibilidad muy diferente, y con una preocupación formal muy visible, un Jacques Feyder, en Francia, pertenece también a esta familia de realizadores cuyo método parece consistir tan sólo en servir honestamente su argumento. Es cierto, y volveremos sobre ello, que esta naturalidad es ilusoria, pero su existencia aparente

no facilita la tarea de la crítica; divide la producción del cineasta en tantos casos particulares, que cada nuevo film puede volver a ponerlo todo en duda. De ahí que haya una gran tentación de no ver más que un oficio allí donde se busca un estilo; de descubrir tan sólo la generosa humildad de un hábil técnico ante las exigencias del argumento, en lugar de la huella creadora de un verdadero autor.

La puesta en escena de un film de Rossellini se *deduce* fácilmente de las imágenes, mientras que De Sica nos obliga a inducirla de un relato visual que parece no tenerla.

En fin y sobre todo, el caso de De Sica es hasta ahora inseparable de la colaboración con Zavattini; más importante todavía que la de Marcel Carné con Jacques Prévert en Francia. La historia del cine no presenta quizá ejemplo más perfecto de simbiosis entre el guionista y el director. El hecho de que Zavattini haya colaborado en otros muchos films (mientras que Prévert ha escrito muy pocos guiones aparte de los de Carné) no cambia las cosas, sino todo lo contrario; todo lo más, permitirá deducir que De Sica es el realizador ideal de Zavattini, el que lo comprende mejor y más íntimamente. Tenemos ejemplos de Zavattini sin De Sica, pero no de De Sica sin Zavattini. Es, por tanto, bastante arbitrario que pretendamos distinguir qué es lo que pertenece propiamente a De Sica, sobre todo cuando acabamos de considerar su humildad, al menos aparente, ante el guión.

Debemos, por tanto, renunciar a separar contra natura lo que el talento ha unido tan estrechamente. Que De Sica y Zavattini nos perdonen, y también el lector que no se interesa por mis problemas de conciencia y espera a que, finalmente, me tire al agua. Entiéndase, sin embargo, para tranquilidad de mi conciencia, que sólo pretendo hacer unas aproximaciones críticas que el porvenir se encargaría de poner en tela de juicio, y que no son más que el testimonio personal de un crítico francés en 1951, sobre una obra llena de promesas y cuyas cualidades son particularmente rebeldes al análisis estético. Esta profesión de humildad no es una precaución oratoria ni una fórmula retórica. Pido que se piense en primer lugar que refleja la medida de mi admiración.

Es merced a la poesía como el realismo de De Sica encuentra su sentido; porque en arte, en el principio de todo realismo hay una paradoja estética que resolver. La reproducción fiel de la realidad no es arte. Se nos repite que el arte es elección e interpretación. Es por lo que hasta ahora, las tendencias «realistas», en el cine como en las otras artes, consistían solamente en introducir más realidad en la obra; pero este suplemento de realidad no era más que un medio —más o menos eficaz— de

servir una intención perfectamente abstracta; dramática, moral o ideológica. En Francia, el «naturalismo» corresponde precisamente a la multiplicación de las novelas y de las piezas de teatro con tesis. La originalidad del neorrealismo italiano, con relación a las principales escuelas realistas anteriores y a la escuela soviética, consiste en no subordinar la realidad a ningún apriorismo. Incluso la teoría del *Kinoglass* de Dziga-Vertof no utilizaba la realidad bruta de los documentales más que para ordenarla sobre el espectro dialéctico del montaje. Desde otro punto de vista, el teatro, incluso realista, dispone la realidad en función de estructuras dramáticas y espectaculares. Ya sea para servir los intereses de una tesis ideológica, de una idea moral o de una acción dramática, el realismo subordina a existencias trascendentes su mayor recurso a la realidad. El neorrealismo no conoce más que la inmanencia. Es tan sólo de su aspecto, de la apariencia de los seres y del mundo, de donde pretende deducir *a posteriori* las enseñanzas que encierran. El neorrealismo es una fenomenología.

Sobre el plano de los medios de expresión, el neorrealismo va por tanto contra las categorías tradicionales del espectáculo, y, en primer lugar, contra las de la interpretación. En su concepción clásica, que procede del teatro, el actor expresa algo, un sentimiento, una pasión, un deseo, una idea. Su actitud y su mímica permiten a los espectadores leer en su rostro como en un libro abierto. Con esta perspectiva, se ha llegado a la convicción implícita, entre el espectador y el actor, de que las mismas causas psicológicas producen el mismo efecto físico, y que se puede, sin ambigüedad, ir de la una al otro. A eso se le llama propiamente «actuación».

Las estructuras de la puesta en escena se deducen de ahí: el decorado, la luz, el ángulo y el encuadre de la toma de vistas serán, de acuerdo con el comportamiento del actor, más o menos expresionistas. Han de contribuir a confirmar el sentido de la acción. La descomposición de la escena en planos y el montaje de éstos equivale a un expresionismo en el tiempo, a una recomposición del suceso según una temporalidad artificial y abstracta: la duración dramática. No hay apenas uno solo de todos estos datos generales del espectáculo cinematográfico que el neorrealismo no haya puesto en tela de juicio.

En primer lugar, la interpretación. Al intérprete le pide *ser* antes de expresar. Esta exigencia no implica necesariamente el renunciar al actor profesional, pero es normal que tienda a sustituirlo por el hombre de la calle, escogido únicamente por su comportamiento general, de tal manera que su ignorancia de la técnica teatral es

más una garantía contra el expresionismo de la «interpretación» que una condición positivamente necesaria. Para De Sica, Bruno era una silueta, un rostro, unos andares.

Los del decorado y la toma de vistas. El decorado natural es al decorado construido lo que el actor amateur al profesional. Por otra parte, tiene como consecuencia suprimir, al menos parcialmente, las posibilidades de composición plástica mediante la luz artificial que permiten los estudios.

Pero es quizá la estructura del relato la que resulta más radicalmente trastrocada. Hay que respetar la verdadera duración del suceso. Los cortes que la lógica exige podrían ser, todo lo más, descriptivos; la planificación no debe añadir nada a la realidad que subsiste. Si participa en el sentido del film, como en el caso de Rossellini, es porque los vacíos, los huecos, las partes del suceso que se permite que ignoremos son de una naturaleza concreta: piedras que faltan en el edificio. Tampoco en la vida sabemos todo lo que les pasa a los otros. La elipsis es, en el montaje clásico, un efecto de estilo; en Rossellini es una laguna de la realidad, o más bien, una laguna del conocimiento, que es por naturaleza limitado.

Así, el neorrealismo es antes una posición ontológica que estética. Por eso, la aplicación de sus atributos técnicos a la manera de una receta culinaria no consigue reconstruirlo necesariamente. Así lo prueba la rápida decadencia del neorrealismo americano. Y en la misma Italia no es cierto que todos los films sin actores, inspirados en la crónica de sucesos y rodados en exteriores, sean mejores que los melodramas tradicionales y espectaculares. Se puede llamar, por el contrario, neorrealismo a un film como *Cronaca di amore*, de Michelangelo Antonioni, porque a pesar de los actores profesionales, de la arbitrariedad de la intriga policíaca, de ciertos decorados lujosos y de los vestidos barrocos de la heroína, el realizador no ha recurrido a un expresionismo exterior a los personajes, sino que funda todos sus efectos sobre su forma de existir, de llorar, de andar y de reír. Están prisioneros en el dédalo de la intriga como esas ratas de laboratorio que se ven obligadas a pasar por un laberinto.

Supongo que se me opondrá la disparidad de estilos de los mejores directores italianos. Y sé también cuánto les molesta el término neorrealismo. No conozco más que a Zavattini que confiese ser neorrealista sin reparo. La mayor parte rechazan la existencia de una nueva escuela realista italiana que les englobe a todos. Pero se trata de un reflejo de creador con relación a los críticos. En tanto que artista, el director tiene más conciencia de sus diferencias que de sus rasgos

comunes. El término neorrealismo ha sido echado como una red sobre el cine italiano de la posguerra, y cada uno pretende romper por su cuenta los hilos con los que se pretende cogerle. Pero a pesar de esta reacción normal, que tiene la ventaja de forzarnos a reflexionar cada vez sobre una clasificación crítica, demasiado cómoda, creo que hay buenas razones para mantenerla, aunque sea contra los mismos interesados.

Es cierto que la definición sucinta que acabo de dar del neorrealismo puede parecer superficialmente desmentida por la obra de un Lattuada de visión calculadora, sutilmente arquitectónica; por la exuberancia barroca, la elocuencia romántica de un De Santis; por el refinado sentido teatral de un Visconti, que compone la realidad más vulgar con una puesta en escena de ópera o de tragedia clásica. Estos epítetos son sumarios y contestables, pero representan a otros epítetos posibles que confirmarían de todas formas la existencia de diferencias formales, de oposiciones de estilo. Estos tres directores son tan diferentes entre sí como lo son con De Sica. Y, sin embargo, su parentesco común es evidente si se mira un poco desde lo alto y sobre todo si, abandonando las comparaciones entre estos cineastas^, se les refiere al cine americano, francés o soviético.

Lo que sucede es que el neorrealismo no existe determinísticamente en estado puro, y se puede concebir su combinación con otras tendencias estéticas. Pero los biólogos distinguen, entre los caracteres hereditarios aportados por padres distintos, ciertos factores llamados dominantes. Lo mismo pasa con el neorrealismo. La teatralidad exacerbada de un Malaparte en *Cristo proibito* puede deber mucho al expresionismo alemán, pero no por eso el film es menos neorrealista, radicalmente diferente, por ejemplo, de lo que fue el expresionismo realista de un Fritz Lang.

Aparentemente me he alejado bastante de De Sica. Era sólo para poderle situar mejor en la producción italiana contemporánea. Es, en efecto, posible que la dificultad para aprehender críticamente al autor de *Milagro en Milán* sea justamente el índice más significativo de su estilo. La imposibilidad en que nos encontramos de analizar sus características formales se debe a que representa la expresión más pura del neorrealismo, a que *Ladrón de bicicletas* es como el punto cero de referencia, el centro ideal alrededor del que gravitan sobre su órbita particular las obras de otros grandes directores. Sería esta pureza misma la que le haría indefinible, ya que tiene por propósito paradójico el hacer no un espectáculo que parezca real, sino, inversamente, convertir la realidad en espectáculo: un hombre anda por la calle y los espectadores se asombran de la belleza de un

hombre que anda. Hasta una más amplia información, hasta que se realice el sueño de Zavattini de filmar sin montaje noventa minutos de la vida de un hombre, *Ladrón de bicicletas* es sin duda la expresión extrema del neorrealismo[77].

Pero aunque esta puesta en escena tenga precisamente por objeto el negarse a sí misma, el ser perfectamente transparente a la realidad que manifiesta, sería completamente ingenuo concluir su inexistencia. Resulta inútil decir que pocos films han sido más minuciosamente preparados, más meditados, más cuidadosamente elaborados; pero todo el trabajo de De Sica tiende a crear la ilusión del azar, a hacer que la necesidad dramática tenga las apariencias de lo contingente. Ha llegado incluso a hacer de la contingencia la materia del drama. No hay nada en *Ladrón de bicicletas* que no pudiera haber pasado de otra manera: el obrero podría encontrar su bicicleta a mitad del film, de forma casual; se volvería a iluminar la sala y De Sica vendría a excusarse por habernos molestado, aunque después de todo, pensando en el obrero nos sentiríamos satisfechos. Y es que la maravillosa paradoja estética de este film es que tiene el rigor de la tragedia y, sin embargo, todo sucede por azar. Pero es justamente a partir de la síntesis dialéctica entre valores contrarios en el orden artístico y a partir del desorden amorfo de la realidad cómo el film consigue su originalidad. No hay una imagen que no esté cargada de sentido, que no hunda en el espíritu la aguda punta de una verdad moral inolvidable, pero ninguna tampoco que traicione por ello la ambigüedad ontológica de la realidad. Ni un gesto, ni un incidente, ni un objeto están determinados *a priori* por la ideología del director. Si se ordenan con claridad irrefutable sobre el espectro de la tragedia social, lo hacen como las limaduras sobre el espectro del imán: separadamente. De esta manera el resultado de este arte en el que nada es necesario no ha perdido el carácter fortuito del azar, y a eso debe precisamente el ser a la vez convincente y demostrativo. Porque, a fin de cuentas, no es extraño que el novelista, el dramaturgo o el cineasta nos hagan tropezar con tal o cual idea: es que las han puesto previamente, es que han impregnado con ellas su materia. Poned sal en el agua, haced evaporar el agua al fuego y volveréis a encontrar la sal. Pero si el agua se recoge directamente en la fuente, entonces es que pertenece a la naturaleza de ese agua el ser salada. Bruno, el obrero, puede encontrar su bicicleta como puede tocarle la lotería (incluso a los pobres les toca la lotería), pero ese poder virtual no hace más que subrayar mejor la atroz impotencia de un hombre pobre. En el caso de que encontrara la bicicleta, lo desmesurado de su suerte condenaría todavía más definitivamente a la sociedad, puesto que convertiría la simple vuelta a

un orden humano, a la felicidad más natural, en un milagro sin precio, en un favor exorbitante, cuando en realidad sólo significa la posibilidad de no ser todavía más pobre.

Se ve bien hasta qué punto este neorrealismo está lejos de la concepción formal que consiste en vestir una historia con la realidad. En cuanto a la técnica propiamente dicha, *Ladrón de bicicletas* ha sido, como otros muchos films, rodado en la calle con actores no profesionales, pero su verdadero mérito es muy distinto, es el de no traicionar la esencia de las cosas, de dejarlas, en primer lugar, existir libremente por sí mismas, de amarlas en su singularidad particular. Mi hermana la realidad, dice De Sica, y la realidad forma un círculo alrededor de él como los pájaros alrededor del *Poverello*. Otros la meten en una jaula y la enseñan a hablar, pero De Sica conversa con ella, y es el verdadero lenguaje de la realidad el que oímos, la palabra irrefutable que sólo el amor podía expresar.

Para definir a De Sica hay que remontarse, por tanto, a la fuente misma de su arte, que es la ternura y el amor. Lo que tienen en común *Milagro en Milán* y *Ladrón de bicicletas*, a pesar de las divergencias más aparentes que reales (y que sería muy fácil enumerar), es el afecto sin límites del autor por sus personajes. Resulta significativo que en *Milagro en Milán* ninguno de los malos, ni siquiera los orgullosos y los traidores, sea antipático. El Judas de los solares que vende las chabolas de sus compañeros al vulgar Mobbi no suscita apenas la cólera del espectador. Más bien nos divierte con sus oropeles de «villano» de melodrama, que lleva con muy poca gracia: es un «buen» traidor. Incluso los nuevos pobres que conservan en su decadencia la soberbia de los barrios altos no son más que una variedad peculiar de esta fauna humana, y no están excluidos de la comunidad de los vagabundos, aunque hagan pagar una lira por la puesta del sol. Y hay que amar realmente las puestas de sol para tener la idea de hacer pagar ese espectáculo y para aceptar un timo semejante. Cabe hacer notar que en *Ladrón de bicicletas* ninguno de los personajes principales es antipático. Ni siquiera el ladrón. Cuando Bruno consigue ponerle la mano encima, el público estaría moralmente dispuesto a lincharle. Pero el hallazgo genial de esta escena consiste justamente en hacernos tragar ese odio recién nacido, y renunciar a juzgar como Bruno renuncia a hacer la denuncia.

Los únicos personajes antipáticos de *Milagro en Milán* son Mobbi y sus acólitos, pero en el fondo no son seres reales; no son más que símbolos convencionales. Cuando De Sica nos los muestra un poco más de cerca, falta muy poco para que

sintamos nacer hacia ellos una curiosidad enternecida. «Pobres ricos, estamos a punto de decir, cuánta decepción les espera». Hay muchas maneras de amar, la Inquisición comprendida. Las éticas y las políticas del amor se ven amenazadas por las peores herejías. Desde este punto de vista, el odio es con frecuencia más tierno. Pero el afecto que De Sica pone en sus criaturas no les hace correr ningún riesgo, no tiene nada de amenazador o de abusivo, es una gentileza cortés y discreta, una generosidad liberal, que no exige nada a cambio. La piedad no se mezcla jamás, ni siquiera para el más pobre o el más miserable, porque la piedad hace violencia a la dignidad de su objeto, queda impresa sobre su conciencia.

La ternura de De Sica es de una calidad muy particular que por eso mismo se presta muy difícilmente a toda generalización moral, religiosa o política. Las ambigüedades de *Milagro en Milán* y de *Ladrón de bicicletas* han sido ampliamente utilizadas por los demócratas cristianos y los comunistas. Tanto mejor: lo propio de las parábolas verdaderas es dar su parte a cada uno. No me parece que De Sica y Zavattini intenten convencer a nadie. No me atrevería a afirmar que la gentileza de De Sica tiene más valor «en sí» que la tercera virtud teologal o la conciencia de clase, pero encuentro en la modestia de su posición una indudable ventaja artística. Garantiza la autenticidad y al mismo tiempo le asegura la universalidad. Esa inclinación al amor es menos una cuestión moral que un problema de temperamento personal y étnico. Una feliz disposición natural desarrollada en un cierto clima napolitano: en eso estriba toda su autenticidad. Pero esas raíces psicológicas arraigan en tierras más profundas que esas capas de nuestra conciencia cultivada por ideologías partidistas. Paradójicamente, y en razón de su cualidad singular, de su sabor inimitable, ya que no han sido catalogadas en los herbarios de los moralistas y de los políticos, escapan a su censura, y la gentileza napolitana de De Sica se convierte, gracias al cine, en el más vasto mensaje de amor que nuestro tiempo haya tenido la suerte de escuchar después del de Chaplin. Si se duda de su importancia, bastaría subrayar la prisa con la que la crítica partidista buscaba anexionárselo: ¿dónde está, en efecto, el partido que podría dejar el amor a otro? Nuestra época no tolera ya el amor libre. Pero puesto que cada uno puede reivindicar con igual verosimilitud su propiedad, quiere decir que todo eso es amor auténtico, amor ingenuo que franquea los muros de las ciudadelas ideológicas y sociales.

Demos gracias a Zavattini y a De Sica por la ambigüedad de su posición y librémonos de ver en ello una habilidad intelectual propia del país de don Camilo:

la preocupación completamente negativa de hacer concesiones a cada uno para obtener todos los visados de la censura. Se trata, por el contrario, de una voluntad positiva de poesía, la estratagema de un enamorado que se expresa a través de las metáforas de su tiempo, pero preocupándose de escogerlas para abrir todos los corazones. Si se han hecho tantas tentativas de exégesis política de *Milagro en Milán* es porque las alegorías sociales de Zavattini no son la última instancia de su simbolismo y porque los símbolos no son en sí mismos más que la alegoría del amor. Los psicoanalistas nos enseñan que nuestros sueños son todo lo contrarío de una libre manifestación de imágenes. Si expresan algún deseo fundamental es porque franquean necesariamente el dominio del «super-ego», enmascarándose en un doble simbolismo general e individual. Pero esta censura no es negativa. Sin ella, sin la resistencia que opone a la imaginación el sueño no existiría. No queda más remedio que considerar *Milagro en Milán* como la traducción, sobre un plano de onirismo cinematográfico y a través del simbolismo social de la Italia contemporánea, del buen corazón de Vittorio De Sica. Así se explicaría lo que hay de aparente inconsistencia y de inorgánico en este film extraño, donde resultaría si no difícil comprender las faltas de continuidad dramática y la indiferencia ante toda lógica narrativa.

Observemos de paso lo que el cine debe al amor de las criaturas. No se podría comprender enteramente el arte de un Flaherty, de un Renoir, de un Vigo, y sobre todo, de un Chaplin, si no se busca antes qué variedad particular de ternura, qué clase de afecto sensual o sentimental se refleja en sus films. Creo que más que cualquier otro arte, el cine es el arte propio del amor. El novelista mismo, en las relaciones con sus personajes, tiene más necesidad de inteligencia que de amor; su manera de amar es sobre todo comprender. El arte de un Chaplin, llevado a la literatura, no podría evitar un cierto sentimentalismo; eso es lo que ha permitido a un André Suarés, hombre de letras por excelencia evidentemente impermeable a la poesía cinematográfica, hablar del «corazón innoble» de Charlot; pero ese corazón alcanza en el cine la nobleza del mito. Cada arte y cada fase de evolución en cada uno de ellos tiene su específica escala de valores. La sensualidad tierna y divertida de Renoir, la otra más cortante de Vigo, encuentran en la pantalla un tono y un acento que ningún otro medio de expresión podría darles. Existe entre tales sentimientos y el cine una afinidad misteriosa que es negada a veces a los más grandes. Hoy, nadie puede reclamar la herencia de Chaplin mejor que De Sica. Hemos señalado ya cómo, en cuanto actor, hay en él una cualidad de presencia, una

luz que metamorfosea insidiosamente el guión y los otros intérpretes, hasta el punto de que no se puede pretender actuar junto a De Sica como si fuera otro cualquiera. No hemos conocido en Francia al brillante intérprete de los films de Camerini. Ha hecho falta que se hiciera célebre como director para que su nombre sea advertido por el público. Ya no tenía la apariencia física de un joven galán, pero su gracia existía aún, todavía más sensible por cuanto menos explicable. Aun como simple actor en los films de otros cineastas, De Sica es ya director porque su presencia modifica el film, influencia su estilo. Un Chaplin concentra sobre sí mismo, en sí mismo, la irradiación de su ternura, y eso hace que la crueldad no esté siempre excluida de su universo; bien al contrario, tiene con el amor una relación necesaria y dialéctica, como puede advertirse en *Monsieur Verdoux*. Charlot es la bondad misma proyectada sobre el mundo. Está dispuesto a amarlo todo, pero el mundo no siempre le responde. Por el contrario, parece que De Sica, director, difunde en sus intérpretes el amor potencial que posee como actor. También Chaplin escoge sus intérpretes con cuidado, pero es sabido que lo hace siempre con relación a sí mismo, y para dar a su personaje una luz mejor. La humanidad de Chaplin la reencontramos en De Sica, pero universalmente repartida. De Sica tiene el don de comunicar una intensidad de presencia humana, una gracia desconcertante del rostro y del gesto que, en su singularidad, testimonian irresistiblemente en favor del hombre. Ricci *(Ladrón de bicicletas)*, Totó *(Milagro en Milán)* y Umberto D, por muy alejados que estén físicamente de Chaplin y De Sica, nos hacen sin embargo pensar en ellos.

Se equivocaría quien creyera que el amor que De Sica otorga al hombre y nos obliga a testimoniarle es el equivalente de un optimismo. Si no hay nadie que sea verdaderamente malo, si ante cada hombre singular nos vemos obligados a levantar nuestra acusación como Ricci ante el ladrón, hay que decir que el mal, que existe sin embargo en el mundo, está fuera del corazón del hombre, en algún rincón del orden de las cosas. Se podría decir: en la sociedad, y se tendría una parte de razón. En cierta manera, *Ladrón de bicicletas, Milagro en Milán* y *Umberto D* son requisitorias de carácter revolucionario. Sin el paro, la pérdida de una bicicleta no sería una tragedia. Pero es evidente que esta explicación política no da cuenta de *todo* el drama. De Sica protesta de que se compare *Ladrón de bicicletas* con la obra de Kafka, pretextando que la alienación de su héroe no es metafísica sino social. Es cierto, pero los mitos de Kafka no son en absoluto menos válidos si se les considera como alegorías de una cierta alienación social. No hace falta creer en un Dios cruel

para sentir la culpabilidad de José K. El drama, por el contrario, consiste en esto: Dios no existe. La última oficina del castillo está vacía. He aquí, quizá, la tragedia específica del mundo moderno, el paso a la trascendencia de una realidad social que da a la luz su propia deificación. Las penas de Bruno y de Umberto D tienen causas inmediatas y visibles, pero nos damos cuenta de que hay un residuo insoluble, hecho con la complejidad psicológica y material de las relaciones sociales, que ni la excelencia de las instituciones ni la buena voluntad de nuestro prójimo son suficientes para hacer desaparecer. La naturaleza de este residuo no es menos positiva y social, pero su acción nace sin embargo de una fatalidad absurda e imperativa. He aquí lo que provoca, desde mi punto de vista, la grandeza y el valor de este film. Satisface dos veces a la justicia: a través de una descripción irrecusable de la miseria del proletariado, pero también a través de la llamada implícita y constante de una exigencia humana que la sociedad, sea la que sea, tiene el deber de respetar. Condena este mundo en el que, para sobrevivir, los pobres están obligados a robarse entre ellos (la policía defiende demasiado bien a los ricos), pero esta condenación necesaria no es suficiente, porque no es sólo una determinada organización histórica la que es llamada a juicio, o una coyuntura económica particular, sino la indiferencia congénita del organismo social, en tanto que tal, ante la aventura de la felicidad individual. Si no, el paraíso terrestre habría que situarlo en Suecia, donde las bicicletas quedan día y noche alineadas junto a las aceras. De Sica ama demasiado a los hombres, sus hermanos, para no desearles que todas las posibles causas de sus miserias desaparezcan, pero nos recuerda también que la felicidad de cada hombre es un milagro de amor, en Milán o en cualquier otro sitio. Una sociedad que no multiplica las ocasiones de ahogarlo es ya mejor que la que siembra el odio, pero ni siquiera la más perfecta engendraría todavía el amor, que sigue siendo un asunto privado, de hombre a hombre. ¿En qué país se conservarían las madrigueras de los conejos sobre un yacimiento de petróleo? ¿En qué otro la pérdida de un papel administrativo no sería tan angustioso como el robo de una bicicleta? Entra en el orden de la política concebir y promover las condiciones objetivas de la felicidad individual, pero no entra en su naturaleza respetar las condiciones subjetivas. Es aquí donde el universo de De Sica esconde un cierto pesimismo, pesimismo necesario y por el que no le estaremos jamás suficientemente agradecidos, porque en él reside una apelación a todas las posibilidades del hombre; el testimonio de su última e irrefutable humanidad.

He hablado de amor, podría haber dicho poesía. Estas dos palabras son sinónimas o, al menos, complementarias. La poesía no es más que la forma activa y creadora del amor, su proyección sobre el universo. Aunque tarada y casi destruida por el desorden social, la infancia de los golfillos ha conservado el poder de transformar la miseria en ensoñación. En las escuelas primarias francesas se enseña a los alumnos: «El que roba un huevo, roba un buey». De Sica nos dice: «Quien roba un huevo sueña con un caballo». El poder milagroso de Totó, que le ha sido transmitido por su abuela adoptiva, consiste en haber conservado desde su infancia una inextinguible capacidad de defensa poética; el *gag* de *Milagro en Milán* que me parece más significativo es aquel en el que se ve a Emma Gramatica precipitarse hacia la leche vertida. Otra persona cualquiera hubiera reprochado a Totó su falta de iniciativa mientras recogía la leche con una bayeta; la precipitación de la amable viejecita no tiene otro motivo que convertir la pequeña catástrofe en un juego maravilloso, en un arroyo en medio de un paisaje de sus mismas dimensiones. Hasta la tabla de multiplicar, otro íntimo terror de la infancia, se convierte por obra de la ancianita, en un sueño. Totó urbanista, bautiza las calles y las plazas «cuatro por cuatro, dieciséis» o «nueve por nueve, ochenta y una», porque esos fríos símbolos matemáticos son para él más hermosos que los nombres mitológicos. También aquí se nos ocurre pensar en Charlot; también él debe al espíritu de infancia su extraordinario poder de transformar el mundo para un uso mejor. Cuando la realidad le resiste y no la puede cambiar materialmente, desvía su sentido. Así, en *La quimera del oro*, la danza de los panecillos, o las botas en la marmita; aunque con la connotación de que Charlot, siempre a la defensiva, reserva este poder de metamorfosis únicamente para su provecho, o todo lo más para beneficio de la mujer que ama. Totó, por el contrario, irradia hacia los demás. Totó no piensa ni un instante en las ventajas que la paloma podría proporcionarle, puesto que su alegría se identifica con la que es capaz de derramar a su alrededor. Cuando ya no puede hacer nada más por su prójimo, todavía se transforma siguiendo diversos esquemas, ya sea balanceándose como el cojo, empequeñeciéndose como el enano, haciéndose ciego para el tuerto. La paloma no es más que la posibilidad supererogatoria de realizar materialmente la poesía, porque la mayor parte de los hombres tienen necesidad de algo que auxilie su imaginación; Totó, en cambio, sólo sabe emplearla para el bien del prójimo.

Zavattini me ha dicho: «Soy como un pintor que delante de una pradera se pregunta por qué tallo de hierba tiene que comenzar». De Sica es el realizador ideal de esta

profesión de fe. Posee el arte de pintar la pradera convirtiéndola en rectángulos de color. Y también el de los autores dramáticos que dividen el tiempo de la vida en episodios que tienen con el instante vivido la misma relación que la brizna de hierba con la pradera. Para pintar cada tallo hace falta ser el aduanero Rousseau. En el cine, hay que tener por la Creación el amor de un De Sica.

§. Nota sobre «Umberto D»

Hasta el día en que he visto *Umberto D*, consideraba *Ladrón de bicicletas* el límite extremo del neorrealismo en cuanto a la concepción del relato. Hoy me parece que *Ladrón de bicicletas* está todavía lejos del ideal argumento zavattiniano. No es que considere *Umberto D* como «superior». La innegable superioridad de *Ladrón de bicicletas* sigue siendo la reconciliación paradójica de valores radicalmente contradictorios: la libertad del hecho y el rigor del relato. Pero los autores han obtenido esta reconciliación sacrificando la continuidad misma de la realidad. En *Umberto D* puede entreverse en varias ocasiones lo que sería un cine verdaderamente realista en cuanto al tiempo. Un cine de la «duración».

Hay que precisar que estas experiencias de «tiempo continuo» no son absolutamente originales en el cine. En *The rope*, por ejemplo, Alfred Hitchcock ha realizado un film de noventa minutos sin ninguna interrupción. Pero se trataba justamente de una «acción» como en el teatro. El verdadero problema no se plantea en relación con la continuidad de la película impresionada, sino con la estructura temporal del suceso.

Si *The rope* ha podido rodarse sin cambio de planos, sin detener la toma de vistas, y ofreciendo, sin embargo, un espectáculo dramático, es que los hechos estaban ya ordenados en la obra de teatro según un tiempo artificial: el tiempo del teatro (como también existe el de la música o el de la danza).

Al menos en dos escenas de *Umberto D*, los problemas de tema y de guión se plantean de manera completamente diferente. Se trata de hacer espectacular y dramático el tiempo mismo de la vida, la duración natural de un ser al que no le pasa nada de particular. Pienso especialmente en el momento en que Umberto va a acostarse y al entrar en su habitación cree tener fiebre y, sobre todo, el despertar de la muchachita de servicio. Estas dos secuencias constituyen sin duda la *performance* límite de un cierto cine, en el nivel de lo que se podría llamar «argumento invisible»; quiero decir, totalmente disuelto en el hecho que ha provocado, mientras que cuando un film es sacado de una «historia», el argumento

tiene siempre una entidad propia, como un esqueleto sin los músculos que lo recubren: siempre se puede «contar la película».

La función del argumento no es aquí menos esencial, pero su naturaleza le hace ser totalmente reabsorbido por el guión. Si se quiere, el argumento existe *antes*, pero no existe *después*. Después, no hay más que el hecho que había sido previsto. Si pretendo contar la película a alguien que no la ha visto, si pretendo explicarle lo que hace por ejemplo Umberto D en su habitación o María, la criadita, en la cocina, ¿qué puedo decirle? Un polvo impalpable de gestos sin significación que no serviría a mi interlocutor para obtener la menor idea de la emoción que invade al espectador. El argumento ha sido sacrificado de antemano, como la cera perdida en la fundición del bronce.

En el plano del guión, este tipo de argumento corresponde recíprocamente a un relato enteramente fundado sobre el comportamiento del actor. Ya que el tiempo verdadero de la historia no es el del drama, sino la duración concreta del personaje, esta objetividad no puede traducirse en puesta en escena (guión y acción) más que a través de una subjetividad absoluta. Quiero decir que el film se identifica absolutamente con lo que hace el actor, y solamente con ello. El mundo exterior se encuentra reducido al papel de accidente en una pura acción que se basta a sí misma, como esas algas que, privadas de aire, producen el oxígeno del que tienen necesidad. El actor que representa una cierta acción, que «interpreta un papel», se dirige siempre en parte a sí mismo, puesto que se refiere, más o menos, a un sistema de convenciones dramáticas, generalmente admitidas y aprendidas en los conservatorios. Estas convenciones no le son ya aquí de ninguna utilidad; está enteramente en las manos del director al hacer esta total imitación de la vida.

Ciertamente, *Umberto D* no es un film perfecto como *Ladrón de bicicletas*. Pero existe, para esta diferencia, una justificación: su ambición era superior. Menos perfecto en su conjunto, pero también más puro y más perfecto en algunos de sus fragmentos: aquellos en los que De Sica y Zavattini se muestran enteramente fieles a la estética del neorrealismo. Por eso no hay que reprochar a *Umberto D* no sé qué fácil sentimentalismo, no sé qué púdica llamada a la piedad social. Las cualidades y hasta los defectos del film están más allá de las categorías morales o políticas. Se trata de un «informe» cinematográfico, de una constatación desconcertante e irrefutable sobre la condición humana. Puede gustar o no que ese «informe» se haya hecho sobre la vida de un pequeño funcionario que vive en una pensión familiar, o sobre la de una criada encinta, pero en todo caso es cierto que lo que

acabamos de saber sobre ese anciano y esa muchacha, a través de sus incidentales infortunios, concierne ante todo a la condición humana. Yo no dudaría en afirmar que el cine raramente ha ido tan lejos en la toma de conciencia del hecho de ser hombre (y también, después de todo, del hecho de ser perro).



Umberto D. Un cine de la duración.

La literatura dramática nos había dado, hasta el momento presente, un conocimiento sin duda exacto del alma humana, pero con relación al hombre está casi en la misma relación que la física clásica con relación a la materia: lo que los sabios llaman una macrofísica, que no sirve más que para los fenómenos en una cierta escala. Y es cierto que la novela ha dividido hasta el límite este conocimiento. La física sentimental de Proust es microscópica. Pero la materia de esta micro-física de la novela es interior: la memoria. El cine no sustituye necesariamente a la novela en esta búsqueda del hombre, pero tiene al menos sobre ella una superioridad: la de alcanzar al hombre solamente en un tiempo presente. Al «tiempo perdido y encontrado» de Marcel Proust corresponde en una cierta medida el «tiempo descubierto» de Zavattini; que viene a ser, en el cine contemporáneo, algo así como el Proust del indicativo presente.

Capítulo 24
Una gran obra: «Umberto D»[78]

Milagro en Milán no provocó más que la discordia: la originalidad del guión, la mezcla de lo fantástico y de lo cotidiano, la afición contemporánea por la criptografía política suscitaron en torno a esta obra insólita, a pesar del entusiasmo general con que se acogió *Ladrón de bicicletas*, una especie de éxito de escándalo (del que Micheline Vian, con un humor implacable, desmontó perfectamente el mecanismo en un excelente artículo de *Les Temps Modernes*). Alrededor de *Umberto D* se ha organizado en cambio una conspiración del silencio, una reticencia oscura y testaruda, con lo que hasta las cosas buenas que se hayan podido escribir parecen condenar el film a una estima sin eco, mientras que una especie de rabia sorda, de desprecio (inconfesados a causa del pasado glorioso de sus autores), animan secretamente la hostilidad de más de una crítica. No habrá ni siquiera una batalla *Umberto D*.

Se trata, sin embargo, de uno de los films más revolucionarios y más valientes no ya sólo del cine italiano, sino de la producción europea de estos dos últimos años; de una obra maestra que la historia del cine consagrará ciertamente, a pesar de que la distracción o la ceguera de los que aman el cine permitan que quede por el momento oscurecida en la mediocridad de una estima reticente e ineficaz. El que el público haga cola para ver *Adorables criaturas* o *Fruit défendu* se debe quizá en parte al cierre de las casas públicas, pero, de todas formas, tiene que haber en París unas decenas de millares de espectadores que esperen del cine otros placeres. ¿Será posible que, para vergüenza del público parisiense, *Umberto D* tenga que abandonar el cartel antes del tiempo previsto?

La principal causa de los malentendidos a propósito de *Umberto D* reside en la comparación con *Ladrón de bicicletas*. Se dirá, con cierta apariencia de razón, que después del paréntesis poético-realista de *Milagro en Milán*, De Sica «vuelve al neorrealismo». Lo que es cierto a condición de añadir que la perfección de *Ladrón de bicicleta s*erá más un punto de partida que una culminación. Hacía falta *Umberto D* para comprender lo que, en el realismo de *Ladrón de bicicletas*, constituía todavía una concesión a la dramaturgia clásica. Resulta así que lo que desconcierta principalmente en *Umberto D* es el abandono de todas las referencias al espectáculo cinematográfico tradicional.

Es cierto que si se retiene sólo el tema del film, se le puede reducir a las apariencias de un melodrama populista con pretensiones sociales, a una requisitoria sobre la condición de las clases medias: un jubilado reducido a la miseria renuncia al suicidio porque no encuentra nadie que recoja a su perro y no tiene valor para matarlo antes. Pero este episodio final no es más que la conclusión patética de una dramática cadena de sucesos. Aunque la idea clásica de «construcción» tenga todavía aquí un sentido, la sucesión de hechos registrada por De Sica responde, sin embargo, a una necesidad que nada tiene de dramática. ¿Qué relación causal puede establecerse entre la enfermedad benigna que Umberto D se hace cuidar en el hospital, el hecho de que su patrona le ponga en la calle y su idea del suicidio?

Con o sin enfermedad, el despido estaba garantizado. Un «autor dramático» habría creado una enfermedad grave con el fin de establecer una relación lógica y patética entre los dos hechos. Aquí, por el contrario, la estancia en el hospital no está ahí. No es la pobreza material lo que desespera a Umberto D; contribuye, es cierto, y de manera decisiva, pero solamente en la medida que pone de manifiesto su soledad. Las pocas necesidades de Umberto D bastan para separarle de sus raras amistades. Al hablar de la clase media el film testimonia no sólo sobre su miseria secreta; lo hace también sobre su egoísmo y su falta de solidaridad. E1 héroe avanza paso a paso dentro de su soledad; la única persona que tiene una mayor afinidad, la única que le proporciona una cierta ternura real es la criadita de su patrona; pero incluso su simpatía y su buena voluntad no son capaces de prevalecer ante sus propias preocupaciones de madre soltera. También del lado de esta única amistad no hay tampoco más que motivos de desesperanza.

Pero he aquí que estoy cayendo ya en conceptos críticos tradicionales a propósito de un film cuya originalidad quiero probar. Si al situarse a una cierta altura sobre la historia se puede todavía distinguir una cierta geografía dramática, una evolución general de los personajes, una cierta convergencia de los acontecimientos, hay que precisar, sin embargo, que eso sólo se consigue a posteriori. Pero la unidad de este relato fílmico no es el episodio, ni el suceso, ni el efecto teatral, ni el carácter de los protagonistas, sino una sucesión de concretos instantes vitales, sin que pueda decirse de cada uno de ellos que sea más importante que el otro: su igualdad ontológica destruye de raíz las categorías dramáticas. Una secuencia prodigiosa, que quedará como una de las cumbres del cine, ilustra perfectamente esta concepción del relato y, por tanto, de la puesta en escena: es el despertar de la criadita que la cámara se limita a contemplar realizando sus insignificantes

ocupaciones matinales; cuando anda, todavía somnolienta, por la cocina; cuando ahoga las hormigas que invaden el lavadero; moliendo el café… El cine se convierte aquí en lo contrario de ese «arte de la elipsis» al que demasiado fácilmente se le cree consagrado.

La elipsis es un proceso lógico de narración y, por tanto, abstracto; supone análisis y elección, y organiza los hechos de acuerdo con el sentido dramático al que deben someterse. De Sica y Zavattini quieren, por el contrario, dividir cada suceso en sucesos más pequeños y éstos, a su vez, en otros aun más pequeños, hasta el límite de nuestra sensibilidad temporal. Así, la unidad-suceso en un film clásico sería el «despertar de la criada»: dos o tres breves planos bastarían para significarlo. Esta unidad del relato la sustituye De Sica por una serie de sucesos más pequeños: el despertar, el atravesar el pasillo, la invasión de las hormigas, etc. Pero si observamos todavía uno de ellos, el hecho de moler el café, por ejemplo, lo veremos dividirse a su vez en una serie de momentos autónomos, como por ejemplo el cerrar la puerta con la pierna extendida. La cámara que sigue, al aproximarse, el movimiento de la pierna, termina por convertir en objeto de la imagen el tantear de los dedos del pie contra la madera.

¿He dicho ya que el sueño de Zavattini es hacer un film con noventa minutos de la vida de un hombre al que no le pase nada? Incluso eso es para él «neorrealismo». Dos o tres secuencias de Umberto D hacen más que dejar entrever lo que podría ser un film semejante: son ya fragmentos realizados. Pero no sigamos equivocándonos sobre el sentido y la importancia que tiene aquí la noción de realismo. Para De Sica y Zavattini se trata, sin duda, de trazar con el cine la asíntota de la realidad. Pero para que en su límite, sea la vida misma la que se mude en espectáculo, para que al fin, en ese puro espejo, podamos verla como poesía. Tal como en sí misma, al fin, el cine la transforma.

Capítulo 25
Cabiria o el viaje al final del neorrealismo[79]

Contenido:

§. Un falso melodrama
§. Un realismo de las apariencias
§. Del otro lado de las cosas
§. Revolución del relato
§. Los ojos en los ojos

Todavía no sé, en el momento de escribir este artículo, cuál será la acogida reservada al último film de Fellini. Se la deseo a la medida de mi entusiasmo, pero tampoco pretendo ignorar que podrá encontrarse con dos categorías de espectadores reticentes. La primera, surgirá entre la parte popular del público, entre aquellos que se sentirán sencillamente desorientados ante la historia por la mezcla de lo insólito con una aparente ingenuidad casi melodramática. La prostituta de corazón noble sólo les parecerá aceptable como producto de la serie negra. El otro grupo pertenecerá a la élite, que, a pesar suyo, ha tenido que hacerse un poco felliniana. Obligados a admirar *La Strada* y más aún *Almas sin conciencia*, por su austeridad y su condición de film maldito, me figuro que van a reprochar a *Las noches de Cabiria* el ser un film demasiado bien hecho, donde casi nada se ha dejado al azar; el ser un film astuto y hábil. Dejemos a un lado la primera objeción cuya sola repercusión cae del lado de la taquilla. La segunda merece ser rebatida con más empeño.

Es cierto que una de las mayores sorpresas experimentadas ante *Las noches de Cabiria* es la de que, por vez primera, Fellini ha sabido construir un guión con mano maestra, creando una acción sin fallos, sin repeticiones y sin lagunas, donde no se podrían hacer los terribles cortes y las modificaciones en el montaje a que fueron sometidos *La Strada* y *Almas sin conciencia*[80]. Es cierto que *Lo Sceico bianco* e incluso *I Vitelloni* no estaban mal construidos, pero también es cierto que en ese momento la temática específicamente felliniana se expresaba todavía en el cuadro de unos guiones relativamente tradicionales. Con *La Strada*, Fellini abandona ya esas últimas muletas, y la historia deja de estar determinada por los temas y los personajes; no tiene ya nada que ver con el concepto habitual de intriga,

y cabría ver si puede aplicársele aún la palabra «acción». Lo mismo sucede con *Almas sin conciencia*.

Pero esto no significa que Fellini haya querido volver a las coartadas dramáticas de sus primeros films, sino todo lo contrario. *Las noches de Cabiria* se sitúa en el más allá de *Almas sin conciencia*; pero esta vez, las contradicciones entre lo que yo llamaría la temática vertical del autor y las exigencias «horizontales» del relato han sido perfectamente resueltas. Es en el interior del sistema felliniano, y sólo en él, donde hay que buscar las soluciones. Pero siempre es posible equivocarse y tomar esta brillante perfección por facilidad o hasta por traición. No pretendo negar, sin embargo, que, al menos en un punto, Fellini ha jugado poco limpio consigo mismo: ¿no ha introducido un factor de sorpresa con el personaje de François Périer, cuya inclusión en el reparto me parece, por lo demás, un error? Ahora bien, es evidente que todo efecto de «suspense», o incluso todo efecto «dramático», es esencialmente heterogéneo con el sistema felliniano, en el que el tiempo no podría servir de soporte abstracto y dinámico, de cuadro *a priori* de la estructura del relato. En *La Strada* como en *Almas sin conciencia* el tiempo existe sólo como medio amorfo de los accidentes que modifican, sin necesidad externa, el destino de los héroes. Los acontecimientos no «llegan», sino que caen o surgen, es decir, siguiendo siempre una gravitación vertical y nunca de acuerdo con las leyes de una causalidad horizontal. En cuanto a los personajes, sólo existen y cambian con referencia a una pura duración interior, que ni siquiera me atrevería a calificar de bergsoniana en la medida en que los *Données immédiates de la conscience* está impregnada de psicologismo. Evitemos, ése es al menos mi propósito, los vagos términos del vocabulario espiritualista. No digamos que la transformación de los héroes se verifica al nivel del alma. Pero hace falta al menos situarla a esa profundidad del ser donde la conciencia no envía más que muy escasas raíces. Tampoco el nivel del inconsciente o del subconsciente, sino más bien allí donde se desarrolla eso que Jean-Paul Sartre llama el «proyecto fundamental»: al nivel de la ontología. Así, el personaje felliniano tampoco evoluciona: madura o, en el caso extremo, padece una metamorfosis (de ahí la metáfora de las alas del ángel, sobre la que volveré en seguida).

§. Un falso melodrama

Pero limitémonos, por el instante, a la factura del guión. Abandono y repudio el golpe teatral de Óscar, bidonista retrasado en *Las noches de Cabiria*. Fellini, por lo

demás, debe haberse dado cuenta, porque, para consumar hasta el final su pecado, no ha dudado en ponerle a François Perier unas gafas negras cuando se va a convertir en «malvado». En realidad se trata de una concesión muy pequeña, y se la perdono de todo corazón al realizador, preocupado esta vez por evitar los peligros extremos a que le había conducido la planificación sinuosa y demasiado liberal de *Almas sin conciencia*.

Además, resulta ser la última, y en todo el resto, Fellini ha sabido dar a su film la tensión y el rigor de una tragedia, sin recurrir a categorías extrañas a su universo. Cabiria, la cortesana de alma simple enraizada en la esperanza, no es un personaje del repertorio melodramático; los motivos de su deseo de «salir» no tienen nada que ver con los ideales de la moral o de la sociología burguesa, al menos en cuanto tales. Ella no desprecia su oficio. Y si existieran chulos de corazón puro, capaces de comprenderla y de encarnar no ya el amor, sino una simple confianza en la vida, Cabiria no vería ninguna incompatibilidad entre sus secretas esperanzas y sus actividades nocturnas. Una de sus grandes alegrías, seguida de una todavía más amarga decepción, ¿no la debe al encuentro con un célebre actor de cine que, por estar borracho y por un despecho amoroso, la lleva a su lujoso apartamento? Eso solo bastaría ya para hacer morir de envidia a todas sus compañeras. Pero la aventura acabará bien tristemente; y es, en el fondo, porque a la larga, el oficio de cortesana no reserva más que decepciones, por lo que desea, más o menos conscientemente, salir de él gracias al imposible amor de un buen chico que no le pida nada a cambio. De manera que si, aparentemente, llegamos a la misma conclusión de un melodrama burgués, es, en todo caso, por unos caminos bien distintos.

Las noches de Cabiria, como *La Strada,* como *Almas sin conciencia* (y en el fondo como *I Vitelloni),* son la historia de un proceso ascético, de un progresivo desprendimiento y —entiéndase como se quiera— de una salvación. La belleza y el rigor de su construcción proceden esta vez de la perfecta economía de los episodios. Cada uno de ellos, como ya he dicho antes, existe por y para sí mismo, en su singularidad y en su pintoresquismo de suceso, pero esta vez participan de un orden cuya absoluta necesidad siempre llegamos después a comprender. En el camino de la esperanza humana hacia la verdadera esperanza, Cabiria necesita pasar por la traición, la burla y el despojamiento, tiene que seguir una senda en la que cada parada la prepara para la etapa venidera. Cuando se reflexiona, hasta el encuentro con el bienhechor de vagabundos, cuya intrusión no parece a primera

vista más que un admirable virtuosismo felliniano, se revela necesaria para poder después hacer caer a Cabiria en la trampa de la confianza; si tales hombres existen, todos los milagros son posibles y, junto a ella, aceptaremos sin desconfianza la aparición de Périer.

No quiero repetir una vez más todo lo que ya se ha dicho acerca del mensaje felliniano. De hecho, ha sido sensiblemente el mismo desde *I Vitelloni*, sin que esta repetición sea de ninguna manera el signo de la esterilidad. La variedad es, por el contrario, lo propio de los «directores», mientras que la unidad de inspiración es el signo de los verdaderos «autores». Pero sí puedo quizá intentar, a la luz de esta nueva obra maestra, elucidar un poco más la esencia del estilo felliniano. »

§. Un realismo de las apariencias

En primer lugar, resulta absurdo y ridículo pretender excluirlo del neorrealismo. Sólo se puede efectivamente pronunciar esta condenación en nombre de criterios puramente ideológicos. Es cierto que aunque el realismo de Fellini es social en su punto de partida, no lo es por su objeto, ya que resulta siempre tan individual como el de un Chejov o un Dostoievski. El realismo, hay que afirmarlo todavía una vez, no se define por los fines sino por los medios, y en el caso particular del neorrealismo, por una cierta relación de los medios al fin. Lo que De Sica tiene de común con Rosellini y Fellini no es la significación profunda de sus films —incluso cuando esa significación llega más o menos a coincidir—, sino la primacía que dan, tanto los unos como los otros, a la representación de la realidad sobre las estructuras dramáticas. Más concretamente: el cine italiano ha sustituido un «realismo» que procedía del naturalismo novelístico por su contenido, y del teatro, por sus estructuras, por otro realismo que podríamos calificar escuetamente de «fenomenológico», donde la realidad no se ve corregida en función de la psicología y de las exigencias del drama. La relación entre el sentido del relato y las apariencias se hace en cierta manera inversa; estas últimas se nos proponen como un descubrimiento singular, como una revelación casi documental que conserva todo su peso de pintoresquismo y todos sus detalles. El arte del director consiste entonces en su capacidad para hacer surgir el sentido, el valor profundo de ese acontecimiento (al menos el que él quiere darle) sin hacer por ello desaparecer sus ambigüedades. El neorrealismo así definido no es en absoluto propiedad de una determinada ideología, ni incluso de un determinado ideal, como tampoco excluye ningún otro; de la misma manera que la realidad no pertenece a nadie en exclusiva.

Por mi parte no estoy muy lejos de pensar que Fellini es el realizador que va más allá en la estética neorrealista; tan lejos que la atraviesa incluso y vuelve a encontrarla del otro lado.
Consideremos, en primer lugar, hasta qué punto la puesta en escena felliniana se ha desembarazado de toda secuela psicológica. Sus personajes no se definen jamás por su «carácter», sino exclusivamente por sus apariencias. Evito de manera voluntaria un término que se ha quedado demasiado estrecho: el de «comportamiento», porque la manera de obrar de los personajes es sólo un elemento más del conocimiento que llegamos a tener de ellos. Los captamos también por otros muchos signos: el rostro, la manera de andar, todo lo que hace del cuerpo la corteza del ser; e incluso gracias a indicios todavía más exteriores, en la frontera del individuo con el mundo, como los cabellos, el bigote, los trajes, las gafas (el único accesorio del que Fellini ha llegado a abusar, convirtiéndolo en un truco). Pero, todavía más allá, es el decorado el que cuenta, no en un sentido expresionista, sino por la continuidad o el desacuerdo que establece entre el personaje y su medio. Pienso especialmente en las extraordinarias relaciones de Cabina con el cuadro inhabitual donde Nazzari la sitúa: el cabaret y su lujosa residencia…

§. Del otro lado de las cosas

Al llegar aquí puede decirse que estamos tocando la frontera del realismo; pero Fellini nos empuja todavía más lejos y nos arrastra hasta el otro lado de esa frontera. Todo sucede en efecto como si, llegados a este grado de interés por las apariencias, comenzáramos a ver los personajes no ya en medio de los objetos sino a través de ellos. Quiero decir que, insensiblemente, el mundo ha pasado de la significación a la analogía y de la analogía a la identificación con lo sobrenatural. Me excuso por emplear esta palabra equívoca que el lector puede reemplazar a su gusto por poesía, surrealismo, magia o cualquier otro término que sirva para expresar la concordancia secreta de las cosas con un doble invisible del que no son, en cierta manera, más que el borrador.
Un ejemplo, entre otros, de este proceso de «sobrenaturalización» puede ser el de la metáfora del ángel. Desde sus primeros films, Fellini está obsesionado por la angelización de sus personajes, como si el estado angélico fuera la referencia última del universo felliniano, la medida del ser. Se puede seguir su trayectoria explícita al menos a partir de *I Vitelloni*: para el carnaval, Sordi se disfraza de ángel de la guarda; un poco más tarde, y como por azar, Fabrizzi roba una estatua de

ángel tallada en madera. Pero estas alusiones son directas y concretas. Más útil, y tanto más interesante cuanto que probablemente inconsciente, es el pasaje en el que vemos cómo el fraile que ha bajado del árbol donde estaba trabajando se echa a la espalda un buen montón de ramas pequeñas. Este gesto no era probablemente más que un simpático detalle realista, quizá incluso para Fellini, hasta que la escena final de *Almas sin conciencia*, en la que Augusto agoniza al borde del camino, nos reveló todo su sentido: a la pálida luz de la aurora descubre un cortejo de niños y de campesinas que llevan sobre sus espaldas hatos de leña: son ángeles que pasan. Hay que acordarse también en el mismo film de la manera como Picasso recorre una calle imitando un aleteo con su impermeable. Y es el mismo Richard Basehart quien aparece a Gelsomina como una criatura sin peso, como una forma centelleante sobre la cuerda tensa, a la luz de los proyectores.

La simbología felliniana es inagotable y toda su obra podría probablemente ser estudiada desde ese único punto de vista[81]. Pero hace falta situarla en la lógica neorrealista, porque no es difícil ver que estas asociaciones de objetos y de personajes por las que se constituye el universo felliniano son estáticamente válidas precisamente por su realismo o, para decirlo quizá con más exactitud, por la objetividad de la anotación. El buen monje, al echarse al hombro su carga, no pretende en absoluto parecerse a un ángel, pero bastará ver el ala en las ramas para que se produzca la metamorfosis. Resulta así posible decir que Fellini no contradice ni el realismo ni el neorrealismo, sino más bien que le da su total cumplimiento en una reorganización poética del mundo.

§. Revolución del relato

Fellini ha logrado también hacer esta renovación al nivel del relato. Desde este punto de vista, el neorrealismo supone también, sin duda, una revolución de la forma orientada hacia el fondo. La primacía del hecho sobre la intriga ha conducido por ejemplo a De Sica y a Zavattini a sustituir esta última por una microacción, lograda gracias a una atención infinitamente dividida ante la complejidad del suceso más banal. La consecuencia inmediata era rechazar toda jerarquía de procedencia psicológica, dramática o ideológica entre los sucesos representados. No es que el director tenga que renunciar a escoger lo que ha decidido mostrarnos, sino que esta elección no obedece ya a una organización dramática apriorística. La secuencia importante puede ser muy bien, por tanto, en esta nueva perspectiva, una

larga secuencia «que no sirve para nada» de acuerdo con los criterios del guión tradicional[82].

Pero incluso en *Umberto D*, que representa quizá el experimento extremo de esta nueva dramaturgia, la evolución del film sigue un hilo invisible. Me parece que Fellini ha completado la revolución neorrealista en el sentido de construir sus guiones sin ningún encadenamiento dramático, fundándose exclusivamente en la descripción fenomenológica de los personajes. En Fellini, las escenas que dan la continuidad lógica, las peripecias «importantes», las grandes articulaciones dramáticas del guión, sirven únicamente de referencias, mientras que las largas secuencias de la «acción» pasan a ser importantes y reveladoras. Así sucede en *I Vitelloni* con los vagabundeos nocturnos y los paseos estúpidos por la playa; en *La Strada* con la visita al convento; en *Almas sin conciencia* con la velada en el cabaret y la fiesta en el piso del antiguo compinche. Y es que los personajes fellinianos mejor que por su «obrar» se revelan al espectador por su «agitación».

Si a pesar de eso los films de Fellini presentan tensiones y paroxismos que nada tienen que envidiar al drama y a la tragedia, es porque los acontecimientos producen, a falta de la causalidad dramática tradicional, fenómenos de analogía y de eco. El héroe felliniano no llega a la crisis final, que le destruye y le salva, por el encadenamiento progresivo del drama, sino porque las circunstancias que de cierta manera le golpean se acumulan sobre él como la energía de las vibraciones en un cuerpo en resonancia. No evoluciona, sino que se convierte dando la vuelta sobre sí mismo, a la manera de esos *icebergs* cuyo centro de flotación se ha desplazado de manera invisible.

§. Los ojos en los ojos

Quisiera, por último, para concentrar en una sola consideración la inquietante perfección de *Las noches de Cabiria*, analizar la última imagen del film, que me parece al mismo tiempo la más audaz y la más fuerte de toda la obra felliniana. Cabiria, despojada de todo, de su dinero, de su amor y de su fe, se encuentra, vaciada de sí misma, en un camino sin esperanza. Aparece un grupo de chicos y chicas que cantan y bailan mientras caminan y Cabiria, desde el fondo de su aniquilamiento, vuelve dulcemente hacia la vida: empieza a sonreír y en seguida se pone a bailar. Se adivina lo que este final podría tener de artificial y de simbólico si, pulverizando las objeciones de la verosimilitud, Fellini no supiera, gracias a una idea de puesta en escena absolutamente genial, hacer pasar su film a un plano

superior, identificándonos de golpe con su heroína. Se ha evocado a menudo a Chaplin hablando de *La Strada*, pero nunca me ha convencido esa comparación, demasiado abrumadora, de Gelsomina con Charlot. La primera imagen, no ya sólo digna de Chaplin, sino equivalente a sus mejores hallazgos, es la última de *Las noches de Cabiria*, cuando Giulietta Massina se vuelve hacia la cámara y su mirada se cruza con la nuestra. Yo creo que sólo Chaplin, en toda la historia del cine, ha sabido hacer un uso sistemático de este gesto condenado por todas las gramáticas cinematográficas. Y estaría sin duda desplazado si Cabiria, fijando sus ojos en los nuestros, se convirtiera en mensajera de una verdad. Pero el hallazgo final, y lo que me hace hablar de genialidad, es que la mirada de Cabiria pasa varias veces ante el objetivo sin llegar jamás a detenerse por completo. Cuando las luces de la sala vuelven a encenderse, todavía no se ha desvanecido esta ambigüedad maravillosa. Cabiria es, sin duda, la heroína de las aventuras que ha vivido delante de nosotros, dentro del marco de la pantalla, pero es también, ahora, quien nos invita con la mirada a seguirla por ese camino que ella vuelve a empezar. Invitación púdica, discreta, suficientemente incierta como para que podamos fingir que iba dirigida a otra parte; pero lo suficientemente clara y directa también como para arrancarnos de nuestra posición de espectadores.

Capítulo 26
Defensa de Rossellini[83]

(Carta a Guido Aristarco,
redactor jefe de «Cinema Nuovo»)

Querido Aristarco: Aunque hace ya tiempo que quiero escribir este artículo, lo he ido dejando de un mes para otro ante la importancia del problema y de sus múltiples implicaciones. También ha influido el que tengo conciencia de mi falta de preparación teórica con relación a la seriedad de la crítica italiana de izquierdas en su estudio y profundización del neorrealismo. Aunque me he interesado siempre por el neorrealismo italiano desde su presentación en Francia, y no haya cesado, al menos así lo creo, de dedicarle desde entonces y sin desfallecimiento lo mejor de mi atención como crítico, no puedo pretender el enfrentarme con su teoría oponiéndole otra tan coherente, ni situar el fenómeno neorrealista en la historia de la cultura italiana de manera tan completa como ustedes lo hacen. Añádase el hecho de que siempre hay un cierto riesgo de ridículo pretendiendo dar una lección a los italianos sobre su propio cine, y se tendrán las principales razones que me han hecho diferir la respuesta a su proposición de discutir, en el seno de *Cinema Nuovo*, las posiciones críticas de su equipo y las de usted mismo sobre algunas obras recientes.

Quisiera todavía recordarle, antes de entrar en lo vivo del debate, que las divergencias internacionales, incluso entre los críticos de una misma generación, con tantos puntos de contacto en apariencia, son sin embargo frecuentes. Lo hemos experimentado, por ejemplo, en *Cahiers du Cinéma* con el equipo de *Sight and Sound*; y yo reconozco sin avergonzarme que ha sido en parte la gran estima en que Lindsay Anderson tenía *París, bajos fondos*, de Jacques Becker —film que fue un fracaso en Francia—, lo que me llevó a reconsiderar mi propia opinión y a descubrir en el film virtudes secretas que antes me habían escapado. También es cierto que la opinión extranjera se desorienta a veces por un simple desconocimiento del contexto de la producción. El éxito, por ejemplo, fuera de Francia de ciertos films de Duvivier o de Pagnol está evidentemente fundado sobre un malentendido. Se admira una cierta interpretación de Francia, que en el extranjero parece maravillosamente representativa, y se confunde ese exotismo con el valor propiamente cinematográfico del film. Reconozco que esas divergencias no

son nada fecundas y supongo que el éxito extranjero de ciertos films italianos que ustedes desprecian justamente procede del mismo malentendido. No creo, sin embargo, que, en lo esencial, sea ése el caso de los films en los que se centra nuestra oposición, ni incluso del neorrealismo en general. En primer lugar porque ustedes reconocen que la crítica francesa no se equivocó al principio, cuando fue más entusiasta que la italiana con relación a los films que son actualmente un símbolo incontestado de su gloria en las dos vertientes de los Alpes. Por mi parte, me enorgullezco de ser uno de los raros críticos franceses que han identificado siempre el renacimiento del cine italiano con el «neorrealismo», incluso en una época en la que resultaba de buen tono proclamar que esa palabra no quería decir nada; y continúo hoy pensando que ese término sigue siendo el más apropiado para designar lo que la escuela italiana tiene de mejor y de más fecundo.

También, por eso mismo, me inquieta la manera que tienen ustedes de defenderlo. ¿Me atreveré a decir, querido Aristarco, que la severidad de *Cinema Nuovo* con relación a algunas tendencias consideradas por ustedes como involuciones del neorrealismo, me hace temer que están cercenando, a pesar suyo, la materia más viva y más rica de su cine? Aunque mi admiración por el cine italiano es bastante ecléctica, considero algunas severidades provenientes de la crítica italiana como perfectamente justificadas. El que les irrite el éxito en Francia de *Pan, amor y celos*, lo comprendo; es un poco como son para mí los films de Duvivier sobre París. Pero cuando, por el contrario, les veo buscando pulgas en la despeinada cabeza de Gelsomina, o tratando como menos que nada el último film de Rossellini, me resulta forzoso considerar que, bajo la pretensión de una integridad teórica, están contribuyendo a esterilizar las ramas más vivas y más prometedoras de eso que yo insisto en llamar el neorrealismo.

Me hablan de su extrañeza ante el relativo éxito de *Te querré siempre* en París, y, sobre todo, ante el entusiasmo casi unánime de la crítica francesa. En cuanto a *La Strada*, su triunfo es el que ya conocen. Estos dos films han vuelto a lanzar, oportunamente, no sólo ante el público, sino también ante los intelectuales, ese cine italiano que estaba perdiendo velocidad desde hace un par de años. El caso de estos dos films es diferente por muchas razones. Pienso, sin embargo, que lejos de haberlos sentido aquí como una ruptura con el neorrealismo, y menos aún como una involución, nos han parecido llenos de invención creadora pero continuando en línea recta el genio de la escuela italiana. Y voy a tratar de explicar por qué.

Pero antes, he de confesar que me repugna la idea de un neorrealismo definido exclusivamente con relación a uno de sus aspectos presentes, lo que supone limitar *a priori* las virtualidades de su evolución futura. Quizá hay que echarle la culpa a que tengo una cabeza demasiado teórica. Pero creo más bien que se debe a mi preocupación por dejar al arte su libertad natural. En los períodos de esterilidad, las teorías resultan fecundas para analizar las causas de la sequía y organizar las condiciones del renacimiento, pero cuando se tiene la suerte de asistir, desde hace diez años, a la admirable floración del cine italiano, ¿no hay más peligros que ventajas en precisar unas exclusiones teóricas? No es que no haya que ser severo; por el contrario, la exigencia y el rigor crítico me parecen muy necesarios para denunciar los compromisos comerciales, la demagogia y la poca altura en las ambiciones, pero no para imponer a los creadores unos cuadros estéticos apriorísticos. En mi opinión, un director cuyo ideal estético esté cerca de las concepciones de ustedes, pero que al trabajar no introduce más que un diez o un veinte por ciento de esas ideas en los guiones comerciales que puede rodar, tiene menos mérito que aquel otro que rueda, bien que mal, films rigurosamente conformes con su ideal, aunque su concepción del neorrealismo no sea la de ustedes. Sin embargo, con respecto al primero, ustedes se contentan con la objetividad de registrar la parte que escapa al compromiso, otorgándole dos estrellas en sus críticas, mientras que rechazan sin apelación al segundo en su infierno estético.

Rossellini sería, sin duda, menos culpable a sus ojos si hubiera rodado el equivalente de *Estación Termini* o de *La Spiaggia* en lugar de *Giovanna d'Arco al rogo* o *La Paura*. No es mi propósito defender al autor de *Europa 51* a costa de Lattuada o De Sica; la política del compromiso puede, sin duda, defenderse hasta un cierto punto que yo no pretenderé determinar aquí, pero me parece que la independencia de Rossellini da a su obra, se piense lo que se piense de ella por otra parte, una integridad de estilo, una unidad moral, que son cosas demasiado raras en el cine y que fuerzan, antes incluso que a la admiración, a la estima.

Pero no es en este terreno metodológico donde yo espero defenderle. Mi alegato se referirá al fondo mismo de los debates. Rossellini, ¿ha sido verdaderamente y sigue siendo neorrealista? Me parece que le reconocen el haberlo sido. ¿Cómo negar si no el papel jugado por *Roma, città aperta* y *Paisa* en la instauración y el desarrollo del neorrealismo? Pero ustedes hablan de su «involución», sensible ya en *Germania, anno zero*, decisiva, según ustedes, a partir de *Stromboli* y de

Francesco, catastrófica con *Europa 51* y *Te querré siempre*. Ahora bien, ¿qué reprochan esencialmente a este itinerario estético? El abandonar cada vez más, aparentemente, la preocupación del realismo social, de la crónica de actualidad, en beneficio, es cierto, de un mensaje moral cada vez más sensible, mensaje moral que puede, según el grado de malevolencia, solidarizarse con una de las dos grandes tendencias políticas italianas. No quiero en absoluto llevar el debate a un terreno demasiado contingente. Aunque tuviera simpatías demócratas-cristianas (de las que yo no conozco ninguna prueba pública o privada), Rossellini, en cuanto artista, no quedaría por ello excluido *a priori* de toda posibilidad neorrealista. Dejemos esto. Cabe, sin embargo, rechazar la postura moral o espiritual que se va haciendo cada vez más clara en su obra, pero esa disconformidad no implicaría a la estética en la que se realiza el mensaje, de la manera en que podría serlo si los films de Rossellini fueran films de tesis, es decir, si se redujeran a la puesta en forma dramática de ideas *a priori*. No hay director italiano del que se puede disociar menos las intenciones de la forma, y es justamente a partir de ahí como yo quisiera caracterizar su neorrealismo.

Si esa palabra tiene un sentido, sean las que sean las divergencias que puedan surgir sobre su interpretación a partir de un cierto acuerdo mínimo, me parece que el neorrealismo se opone en principio y esencialmente a los sistemas dramáticos tradicionales, así como a los diversos aspectos conocidos del realismo —tanto en literatura como en cine^, por la afirmación de una cierta globalidad de la realidad. Tomo esta definición, que me parece justa y cómoda, de Amédée Ayfre (cfr. *Cahiers du Cinéma*, núm. 17). El neorrealismo es una descripción global de la realidad por una conciencia global. Entiendo con esto que el neorrealismo se opone a las estéticas realistas que le han precedido y especialmente al naturalismo y al verismo en cuanto que su realismo no se refiere tanto a la elección de los temas como a una toma de conciencia. Si se quiere, lo que es realista en *Paisa* es la resistencia italiana, pero lo que es neorrealista es la puesta en escena de Rossellini, su presentación a la vez elíptica y sintética de los acontecimientos. En otros términos, el neorrealismo se opone por definición al análisis (político, moral, psicológico, lógico, social, etc.) de los personajes y de la acción. Considera la realidad como un bloque, no ciertamente incomprensible sino in-disociable. Por eso el neorrealismo es notoriamente, si no necesariamente, antiespectacular (aunque la espectacularidad le sea efectivamente extraña), al menos radicalmente antiteatral, en la medida en que la actuación del intérprete teatral supone un análisis

psicológico de sentimientos y un expresionismo físico, símbolo de toda una serie de categorías morales.

Esto no significa, sin embargo, que el neorrealismo se reduzca a yo no sé qué documentarismo objetivo; todo lo contrario, a Rosellini le gusta decir que el fundamento de su concepción de la puesta en escena es el amor, no sólo de sus personajes, sino de la realidad en cuanto tal, y es justamente ese amor el que le prohíbe disociar lo que la realidad ha unido: el personaje y su decorado. El neorrealismo no se define por un negarse a tomar posición acerca del mundo, ni a admitir un juicio acerca de él, pero sí supone una actitud mental; la realidad está siempre vista a través de un artista, y refractada por su conciencia: pero por toda su conciencia, y no sólo por su razón, ni por su pasión ni por sus creencias y recompuesta a través de elementos disociados. Quiero decir que el artista tradicional (Zola por ejemplo) analiza la realidad para hacer después una síntesis acorde con su concepción moral del mundo; mientras que la conciencia del director neorrealista lo que hace es filtrarla. Sin duda, su conciencia, como toda conciencia, no deja pasar toda la realidad, pero su elección no es lógica ni psicológica: es ontológica, en el sentido de que la imagen de la realidad que nos restituye sigue siendo global, de la misma manera, si vale la metáfora, que una fotografía en blanco y negro no es una imagen de la realidad descompuesta y recompuesta «sin el color», sino una verdadera huella de la realidad, una especie de molde luminoso en el que el color no aparece. Hay identidad ontológica entre el objeto y su fotografía. Quizá me haré comprender mejor con un ejemplo. Lo tomaré precisamente *de Te querré siempre*. El público se siente decepcionado por el film, en la medida en que sólo nos presenta Nápoles de una manera incompleta y fragmentaria. Esta realidad no es, en efecto, más que la milésima parte de lo que se podría enseñar, pero lo poco que se ve, algunas estatuas en un museo, varias mujeres encinta, una excursión a Pompeya, un fragmento de la procesión de San Jenaro, posee, sin embargo, ese carácter global que me parece esencial. Es Nápoles, «filtrado» por la conciencia de la heroína, y si el paisaje es pobre y limitado, es porque esta conciencia de burguesa mediocre es en sí misma de una rara pobreza espiritual. El Nápoles del film no es, sin embargo, falso (cosa que, por el contrario, podría muy bien ser un documental de tres horas), sino que es un paisaje mental, objetivo como una pura fotografía y a la vez subjetivo como una pura conciencia. Se comprende que la actitud de Rossellini con relación a sus personajes y a su medio geográfico y social es, en un segundo grado, el de su heroína delante de

Nápoles, con la diferencia de que la conciencia de Rossellini es la de un artista de gran cultura y en mi opinión de una rara vitalidad espiritual.
Me excuso por proceder de una manera metafórica, pero no soy filósofo y no puedo hacerme entender más directamente. Voy a intentar, por tanto, una comparación. Diría, de las formas del arte clásico y del realismo tradicional, que construyen las obras como se construyen las casas, con ladrillos o con sillares. No se trata aquí de negar la utilidad de las casas ni su eventual belleza, como tampoco la perfecta idoneidad de los ladrillos para ese empleo; pero se estará de acuerdo en que la realidad del ladrillo le viene menos de su composición que de su forma y de su resistencia. A nadie se le ocurriría definirlo como un pedazo de arcilla, puesto que su originalidad mineral importa muy poco; lo que cuenta es la comodidad de su volumen. El ladrillo es un elemento de la casa. Eso está inscrito hasta en sus mismas apariencias. Se puede hacer el mismo razonamiento con los sillares que componen un puente. Encajan unos en otros perfectamente para componer la bóveda. Pero las piedras de un vado siguen siendo piedras, sin que su realidad como tales se vea afectada porque, saltando de una a otra, las utilice para franquear el río. Si de una manera provisional me han servido todas para el mismo fin, es porque he sabido añadir al azar de su disposición mi complemento de invención por medio de un movimiento que, sin modificar ni su naturaleza ni sus apariencias, les ha dado provisionalmente un sentido y una utilidad.
De la misma manera, el film neorrealista tiene un sentido; pero *a posteriori*, en la medida en que permite a nuestra conciencia pasar de un hecho a otro, de un fragmento de realidad al siguiente; mientras que en la composición artística clásica el sentido está ya dado *a priori*: la casa está ya en el ladrillo.
Si mi análisis es exacto, se sigue que el término «neorrealismo» no debería jamás ser empleado como sustantivo, si no es para designar al conjunto de los directores neorrealistas. El neorrealismo no existe en sí mismo, no hay más que directores neorrealistas, ya sean materialistas, cristianos, comunistas o lo que se quiera. Visconti es neorrealista en *La térra trema*, que hace un llamamiento a la revuelta social, y Rossellini es neorrealista en *Francesco*, que ilustra una realidad puramente espiritual. Yo, sólo negaría ese calificativo a quien para convencerme dividiera lo que la realidad ha unido.
Pretendo, por tanto, que *Te querré siempre* es neorrealista y mucho más, desde luego, que, por ejemplo, *L'oro di Napoli*, film estimable pero que procede de un realismo psicológico y sutilmente teatral a pesar de todas las anotaciones realistas

que pretenden confundirnos. Y yo diría más aún: Rossellini me parece ser el director italiano que ha llevado más lejos la estética del neorrealismo. Ya he dicho que no hay neorrealismo puro. La actitud neorrealista es un ideal al que nos aproximamos más o menos. En todos los films llamados neorrealistas hay todavía residuos del realismo espectacular tradicional, dramático o psicológico. Se les podría analizar de la siguiente manera: la realidad documental, más otra cosa, siendo esta otra cosa, según los casos, la belleza plástica de las imágenes, el sentimiento social, la poesía, la comicidad, etc. En el caso de Rossellini será vana la pretensión de disociar así el acontecimiento del efecto buscado. No hay en él nada de literario o de poético, nada incluso si se quiere de «bello» en el sentido placentero de la palabra: sólo pone en escena hechos. Sus personajes están como obsesionados por el demonio de la movilidad: los hermanitos de Francisco de Asís no tienen otra manera de dar gloria a Dios que las carreras. Y lo mismo pasa con la alucinante marcha hacia la muerte del niño de *Germania, anno zero*. Es que el gesto, el cambio, el movimiento físico, constituyen para Rossellini la esencia misma de la realidad humana. Es también el atravesar los decorados, cada uno de los cuales, de paso, atraviesa todavía más a los personajes.



Rossellini e Ingrid Bergman en un descanso del rodaje de Stromboli.

El universo de Rossellini es un universo de actos puros, insignificantes en sí mismo, pero que preparan, casi sin que Dios mismo se dé cuenta, la revelación

repentina y deslumbrante de su sentido. Así, el milagro de *Te querré siempre*, invisible para los dos héroes, casi invisible incluso para la cámara, que permanece ambiguo (porque Rossellini no pretende que aquello sea un milagro, sino solamente el conjunto de gritos y de empujones al que se da ese nombre), pero cuyo impacto en la conciencia de los personajes provoca inopinadamente la precipitación de su amor. Nadie, me parece, más que el autor de *Europa 51* ha llegado a oponer en escena acontecimientos de una estructura estética más compacta, más íntegra, de una transparencia más perfecta y en la que sea menos posible discernir algo distinto del puro acontecimiento. Todas las cosas, como los cuerpos, pueden presentarse en estado amorfo o cristalizado. El arte de Rossellini consiste en saber dar a los hechos su estructura más densa y a la vez la más elegante; no la más graciosa, sino la más aguda, la más directa, la más cortante. Con él, el neorrealismo reencuentra de manera natural el estilo y los recursos de la abstracción. Respetar la realidad no significa acumular apariencias; es, más bien, despojarla de todo lo que no es esencial, llegar a la totalidad en la simplicidad. El arte de Rossellini es de una cualidad lineal y melódica. Es cierto que muchos de sus films hacen pensar en un boceto, ya que el trazo sugiere más de lo que pinta. Pero ¿hay que tomar esta seguridad de trazo por pobreza y por pereza? El mismo reproche se podría hacer a Matisse. Quizá Rossellini es, en efecto, más dibujante que pintor, más cuentista que novelista, pero la jerarquía no la dan los géneros sino los artistas.

No espero, querido Aristarco, haberle convencido. Porque la verdad es que apenas se convence con argumentos. La convicción con que se exponen cuenta mucho más con frecuencia. Me sentiría dichoso si la mía, en la que encontrarán el eco de la admiración de algunas otras críticas de mis amigos, pudiera al menos resquebrajar la suya.

Capítulo 27
«Europa 51»[84]

El año, que comenzó con una obra maestra incomprendida *(Umberto D)*, se termina con otra obra maestra maldita, *Europa 51*, de Roberto Rossellini. A De Sica se le reprochó el hacer un melodrama social; a Rossellini se le acusa ahora de caer en una confusa ideología política y en este caso, por añadidura, reaccionaria. Lo que supone equivocarse otra vez sobre lo esencial y juzgar el argumento sin tener en cuenta el estilo, que es, a fin de cuentas, quien le confiere su sentido y su dignidad estética. Una mujer joven, rica y frívola, pierde a su hijo único, que había intentado suicidarse porque una noche su madre, demasiado preocupada con sus intereses mundanos, le ha mandado acostarse sin prestarle atención. El choque moral es tan violento que la deja hundida en una crisis de conciencia; al buscar una solución, le parece encontrarla en la acción social, siguiendo los consejos que le da un primo suyo, intelectual comunista. Pero poco a poco tiene el sentimiento de que eso no es todavía más que un plano intermedio que ella debe sobrepasar, encaminándose hacia una mística completamente personal de la caridad, más allá de las categorías de la política e incluso de la moral social o religiosa. Siguiendo este camino se ve conducida a cuidar a una prostituta mortalmente enferma y después a ayudar en su huida a un criminal que es tan sólo un adolescente. Esta última iniciativa resulta demasiado escandalosa, y hasta su marido mismo, que cada vez la comprende menos, prefiere encerrarla en una «casa de salud», con la complicidad de toda la familia, que está atemorizada ante su demencia. Si se hubiera inscrito en el partido comunista o entrado en un convento, la sociedad burguesa habría puesto muchos menos reparos: la Europa del 51 es el mundo de los partidos y de todo tipo de agrupaciones sociales. Desde este ángulo, es cierto que al guión de Rossellini no le faltan ingenuidades, es decir, tiene incoherencias y, en todo caso, un exceso de pretensiones. Se adivina, en particular, lo que el autor ha tomado de la biografía de Simone Weil, sin encontrar, por lo demás, la solidez de su pensamiento. Pero esas reservas no se sostienen ante la totalidad del film, que hay que comprender y juzgar a partir de la puesta en escena. ¿Qué valdría, reducido a su resumen lógico, *El idiota*, de Dostoievski? Como Rossellini es un verdadero realizador, la forma del film no es un adorno del guión, sino su materia misma. El autor de *Germania, anno zero* está personal y profundamente asediado por el escándalo de la muerte de los niños y más aún por su suicidio. Y es alrededor de esta experiencia espiritual

auténtica cómo el film toma cuerpo; el tema de la santidad laica, tema eminentemente moderno, se desprende de manera natural; su organización más o menos hábil en el guión importa poco; lo que cuenta es que cada secuencia es una especie de meditación, de canto cinematográfico, por el intermedio de la puesta en escena, sobre estos temas fundamentales. No se trata de demostrar, sino de mostrar. Y ¿cómo resistir a la sobrecogedora presencia espiritual de Ingrid Bergman y, más allá de la intérprete, restar insensible a la tensión de una puesta en escena donde el universo parece organizarse según las mismas líneas de fuerza espiritual hasta dibujarlas de manera tan legible como las limaduras de hierro sobre el campo magnético del imán? Raramente la presencia de lo espiritual en los seres y en el mundo ha sido expresada con tan deslumbradora evidencia.

Es cierto que el neorrealismo de un Rossellini parece aquí bien diferente, si no contradictorio, con el de De Sica. Nos parece, sin embargo, razonable aproximarlos como los dos polos de la misma escuela estética. Allí donde De Sica examina la realidad con una tierna curiosidad siempre creciente, Rossellini parece, por el contrario, despojarse cada vez más, profundizar en la estilización con un rigor doloroso pero implacable; reencontrar el clasicismo de la expresión dramática gracias a la interpretación y a una elección cada vez más exigente de sus materiales estéticos. Pero si se mira de cerca, ese clasicismo procede de la misma revolución neorrealista. Tanto para Rossellini como para De Sica, se trata de repudiar las categorías de la interpretación y de la expresión dramática para obligar a la realidad a darnos su sentido a partir de sus solas apariencias. Rossellini no hace actuar a sus intérpretes, no les hace expresar tal o tal sentimiento; les obliga sólo a estar de una cierta manera delante de la cámara. En ese tipo de puesta en escena, el lugar respectivo de los personajes, su forma de andar, sus desplazamientos en el decorado, sus gestos, tienen mucha más importancia que los sentimientos que se dibujan en sus facciones, más importancia incluso que lo que dicen. Además, ¿qué «sentimientos» podría «expresar» Ingrid Bergman? Su drama está mucho más allá de toda nomenclatura psicológica. Su rostro no es más que el indicio de una cierta cualidad de sufrimiento.

Europa 51 pone en evidencia que una tal puesta en escena requiere una estabilización muy pronunciada. Un film como éste es todo lo contrario del realismo «tomado de la vida». *Europa 51*supone un estilo de escribir austero y a veces despojado hasta el ascetismo. Al llegar a este punto, el neorrealismo vuelve a encontrar la abstracción clásica y su universalidad. De ahí surge esta aparente

paradoja: la mejor versión del film no es la versión italiana doblada, sino la versión inglesa, donde se ha conservado el máximo de voces originales. En el límite de este realismo, la exactitud de la realidad social exterior se hace indiferente. Los niños de las calles de Roma pueden hablar inglés sin que nos moleste esa inverosimilitud. La realidad, por la mediación del estilo, se enlaza con las convenciones del arte.

EL AUTOR



ANDRÉ BAZIN, fue un influyente crítico de cine y teórico cinematográfico francés.

Bazin nació en Angers (Francia) en 1918. Comenzó a escribir acerca del cine en 1943 y fue uno de los fundadores de la revista cinematográfica Cahiers du Cinéma en 1951 junto con Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca.

Bazin fue parte importante de la crítica y el estudio del cine tras la Segunda Guerra Mundial. Además de haber editado Cahiers du Cinéma hasta sus últimos días, una colección de cuatro volúmenes (titulada Qu'est-ce que le cinéma?) de sus obras fue publicada entre 1958 y 1962. Dos de estos volúmenes fueron traducidos al inglés a finales de los años 1960 y se convirtieron en soportes importantes para la cinematografía estadounidense y británica.

Bazin apoyaba los filmes que mostraban lo que él veía como "realidad objetiva" (como documentales y filmes de la escuela del neo-realismo italiano) y a los directores que se hacían "invisibles" (como Howard Hawks). También defendía el

uso de foco en profundidad (Orson Welles), planos abiertos (Jean Renoir) y tomas en profundidad y prefería lo que él llamaba "continuidad verdadera" a través de la puesta en escena sobre los experimentos en edición y efectos visuales. Su opinión era opuesta a la teórica cinematográfica en los años 1920 y los años 1930, la cual se enfocaba en como el cine puede manipular la realidad.

Bazin creía que una película debería representar la visión personal de director. Esta idea sería de gran importancia para el desarrollo de la teoría de auteur, la cual se originó en un artículo de François Truffaut en Cahiers du Cinéma. Bazin también era un seguidor de la "crítica apreciativa", en la cual los críticos solo pueden escribir críticas de las películas que les gustaron y así promover la crítica constructiva

[1] André Bazin nació en 1918 y murió en 1958
[2] Truffaut, François «Presentación» en Bazin, André: *Jean Renoir*. Madrid. Ed. Artiach, 1973, p.9
[3] Ibídem
[4] Mitry, Joan: *Estética y psicología del cine*. Vol. I.: «Las estructuras». Madrid. Ed. Siglo XXI, 1986, 3.ª ed. (1.ª cd. esp.: 1978), p.466.
[5] Bazin, André: «La Strada» en *Crosscurrents*, vol. VI, n.°3, 1956, p.20 *(sic)*. Andrew, J. Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1981, 2.ªcd. (1.ª cd. 1978), p.148.
[6] Cf. Andrew, *op. cit*., p. 150.
[7] Losilla, Carlos: «Prólogo a la edición española» en Kracauer, Siegfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona. Ed. Paidós, 1989 (Kracauer publicó esta obra en inglés en 1960). p. IV.
[8] *Ibíd*., p. V.
[9] Ibídem
[10] *Ibíd*., p. VI.
[11] Truffaut, François; "Yes, we miss André Bazin" en Andrew, J. Dudley; *André Bazin* New York. Oxford University Press, 1978, p. VI.
[12] Estudio tomado de *Problémes de la peinture* (1945).
[13] Sería interesante, desde este punto de vista, seguir en los diarios ilustrados de 1890 a 1910 la competencia entre el reportaje fotográfico, todavía en sus balbuceos, y el dibujo. Este último satisfacía sobre todo la necesidad barroca de dramatismo (cfr. «Le Petit Journal Illustré»). El sentido del documento fotográfico se ha ido imponiendo muy lentamente. Se observa también, cuando se llega a una cierta saturación, una vuelta al dibujo dramático del tipo «Radar».
[14] En particular, quizá la crítica comunista debería, antes de dar tanta importancia al expresionismo realista en la pintura, dejar de hablar de éste como se hubiera podido hacer en el siglo XVIII antes de la fotografía y el cine. Quizá importa muy poco que Rusia nos ofrezca pésimas realizaciones pictóricas si hace, por el contrario, buen cine: Eisenstein es su Tintoretto. Resulta absurdo, en cambio, que Aragón quiera convencernos de que es Repine.
[15] Habría que estudiar sin embargo la psicología de las artes plásticas menores, como por ejemplo las mascarillas mortuorias que presentan también un cierto automatismo en la reproducción. En ese sentido podría considerarse la fotografía como un modelado, una huella del objeto por medio de la luz.
[16] ¿Ha sido realmente la masa en cuanto tal el punto de partida del divorcio entre el estilo y la semejanza, que constatamos hoy como un hecho efectivo? ¿No se identifica quizá más con la aparición del «espíritu burgués» nacido con la industria, y que precisamente ha servido de apoyo a los artistas del siglo XIX, espíritu que podría definirse por la reducción del arte a sus componentes psicológicos? También es cierto que la fotografía no es históricamente de una manera directa la sucesora del realismo barroco; y Malraux hace notar con agudeza que en principio la fotografía no tuvo otra preocupación que la de «imitar al arte» copiando ingenuamente el estilo pictórico. Niepce y la mayor parte de los pioneros de la fotografía buscaban ante todo reproducir los grabados por este medio. Soñaban con producir obras de arte sin ser artistas, por calcomanía. Proyecto típico y esencialmente burgués, pero que confirma nuestra tesis elevándola en cierta manera al cuadrado. Era natural que el modelo más digno de imitación para el fotógrafo fuera en un principio el objeto de arte, ya que, a sus ojos, imitaba la naturaleza pero «mejorándola». Hacía falta un cierto tiempo para que, convirtiéndose en artista, el fotógrafo llegara a entender que no podía copiar más que la misma naturaleza.
[17] Habría que introducir aquí una psicología de la reliquia y del *souvenir* que se benefician también de una sobrecarga de realismo procedente del «complejo de la momia». Señalamos tan sólo que el Santo Sudario de Turín realiza la síntesis de la reliquia y de la fotografía.
[18] Empico el término de «categoría» en la acepción que le da M. Gouhier en su libro sobre el teatro, cuando distingue las categorías dramáticas de las estéticas. Del mismo modo que la tensión dramática no encierra ningún valor artístico, la perfección de la imitación no se identifica con la belleza; constituye tan sólo una materia prima en la que viene a inscribirse el hecho artístico.
[19] Resumen de «Critique» (1946).
[20] *L'invention du Cinéma* (Ed. Denoël).
[21] Los frescos o los bajorrelieves egipcios manifiestan más una voluntad de análisis del movimiento que de su síntesis. En cuanto a los autómatas del siglo XVIII son al cine lo que la pintura a la fotografía. De cualquier manera e incluso si los autómatas prefiguran a partir de Descartes y Pascal las máquinas del siglo XIX, lo son de la misma manera que las ilusiones ópticas en pintura testimonian un gusto exacerbado por el parecido. Pero la técnica de la ilusión óptica no ha hecho avanzar la óptica ni la química fotográficas, sino que se limitaba, me atrevería a decir, a imitarlas anticipadamente.
Por lo demás, como la misma palabra lo indica, la estética de la ilusión óptica en el siglo XVIII reside más en la imaginación que en la realidad; más en la mentira que en la verdad. Una estatua pintada sobre un muro debe parecer apoyada sobre un pedestal en el espacio. En cierta medida también hacia esto se orientó el cine en sus principios, pero esta función de superchería cedió pronto el sitio a un realismo ontogenético (cfr. *Ontología de la imagen fotográfica*).
[22] Síntesis de dos artículos aparecidos en «France-Observateur» (abril 1953, enero 1957).
[23] «France-Observateur» (marzo 1956).
[24] «Esprit» (1953).
[25] «Cahiers du Cinéma» (1953 y 1954).
[26] Parece incluso que el perro Rintintín debía su existencia cinematográfica a varios perros lobos del mismo aspecto, amaestrados para realizar perfectamente cada una de las proezas que Rintintín era capaz de llevar a cabo «por sí solo» en la pantalla. Al deber ejecutarse cada una de las acciones sin recurrir al montaje, este no intervenía más que en segundo grado, para convertir en mitos los perros, muy reales, de los que Rintintín poseía todas las cualidades.
[27] Tal vez me haga comprender mejor al evocar este ejemplo: hay en un film inglés mediocre, *Buitres en la selva*, una secuencia inolvidable. El film reconstruye la historia, verídica por otra parte, de una joven familia que creó y organizó en África del Sur, durante la guerra, una reserva de animales. Para conseguirlo vivieron con su hijo en plena selva. El pasaje al que aludo comienza de la manera más convencional. El muchacho, que se ha separado del campamento sin saberlo sus padres, se encuentra con un cachorro de león momentáneamente abandonado por su madre. Inconsciente del peligro, roma al animalito en sus brazos para llevarlo con él. Mientras tanto, la leona, advertida por el ruido o el olor, vuelve hacía su cubil, luego sigue la pista del niño ignorante del peligro. Le va a la zaga. Llegan cerca del campamento donde los padres, aterrorizados»

divisan a su hijo y a la fiera que, sin duda, va arrojarse de un momento a otro sobre el imprudente raptor de su pequeño. Detengamos un instante la descripción. Hasta aquí todo se ha hecho mediante un montaje paralelo y este suspense tan ingenuo parece de lo más convencional. Pero he aquí que, para estupor nuestro, el director abandona los planos cortos que aíslan a los protagonistas del drama para ofrecernos, *en el mismo plano general*, a los padres, al niño y a la fiera. Este solo encuadre, en el que todo trucaje parece inconcebible, autentifica de golpe y retroactivamente el montaje banal que lo precedía. Vemos desde ese mismo momento, y siempre en el mismo plano general, al padre que ordena a su hijo que se inmovilice (la Fiera se detiene también a cierta distancia), después que deje en la hierba al leoncillo y avance sin precipitación. Entonces la leona viene tranquilamente a recuperar su cachorro y lo lleva hacia la espesura mientras los padres, tranquilizados, se precipitan hacia el muchacho.

Es evidente que de no considerarla más que como narración, esta secuencia tendría rigurosamente el mismo significado aparente si se hubiese rodado por completo usando las facilidades materiales del montaje o incluso de la «transparencia». Pero, en uno y otro caso, la escena no se habría desarrollado nunca en su realidad física y espacial ante la cámara. De forma que, a pesar del carácter concreto de cada imagen, no tendría más que un valor de narración, no de realidad. No habría diferencia esencial entre la secuencia cinematográfica y el capítulo de una novela que relatara el mismo episodio imaginario. Y así la calidad dramática y moral de este episodio sería evidentemente de una mediocridad extrema mientras que el encuadre final, que implica la puesta de los personajes en la situación real, nos lleva de golpe a la cumbre de la emoción cinematográfica. Naturalmente, la proeza se había hecho posible porque la leona estaba semidomesticada y vivía, antes del rodaje del film, en la familiaridad del matrimonio y del niño. Pero esto no importa. La cuestión no es que el muchacho haya corrido realmente el riesgo representado. sino sólo que su representación fuese de tal forma que respetara la unidad espacial del suceso. El realismo reside, en este caso, en la homogeneidad del espacio. Así se ve que hay casos en los que, lejos de constituir la esencia del cine, el montaje es su negación. La misma escena, según que se trate mediante el montaje o en un plano general, puede no ser más que pésima literatura o convertirse en gran cine.

[28] Este estudio es el resultado de la síntesis de tres artículos. El primero escrito para el libro conmemorativo *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952); el segundo, titulado *Le découpage et son évolution*, aparecido en el núm. 93 (julio 1955) de la revista «L'Âge Nouveau», y el tercero en «Cahiers du Cinéma», núm. 1 (1950).

[29] En el capítulo siguiente sobre William Wyler se hallarán ilustraciones precisas de este análisis.

[30] Extracto de *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde*, Guilde du Livre, Lausanne.

[31] «Cahiers du Cinéma», núm. 3 (junio 1951).

[32] Al menos hasta *Le mystére Picasso*, del que luego hablaremos, que invalida quizá esta proposición crítica.

[33] «Esprit» (junio, julio, agosto 1951).

[34] Como única excepción incomprensible, en el umbral del cine hablado, el inolvidable *Jean de la Lune*.

[35] En su libro de recuerdos sobre sus cincuenta años de cine. *Le public na jamáis tort*, Adolphe Zukor, creador del *star-system*, muestra igualmente cómo en América, quizás más que en Francia, el cine empleaba su naciente toma de conciencia para intentar lanzarse al pillaje en el teatro. Y es que entonces la celebridad y la gloria en materia de espectáculos estaban sobre la escena. Zukor, comprendiendo que el porvenir comercial del cine dependía de la calidad de los argumentos y del prestigio de los intérpretes, compró cuantos derechos de adaptación teatrales pudo e intentó contratar a las notoriedades del teatro de entonces. Sus tarifas relativamente elevadas para la época no consiguieron en todos los casos vencer la repugnancia a comprometerse con una industria verbenera y despreciada. Pero muy de prisa, a partir de sus orígenes teatrales, se desarrolló el fenómeno tan particular de la «star»; el público escogió entre las celebridades del teatro, y sus elegidos adquirieron, rápidamente una gloria sin comparación posible con la de la escena. Paralelamente, los argumentos teatrales fueron abandonados para ceder el paso a historias adaptadas a la mitología que estaba formándose. Pero la imitación del teatro había servido como trampolín

[36] Véase el capítulo siguiente, *El caso Pagnol*, pp. 263-267.

[37] Cfr. *Jouvence* de Aldous Huxley: «El hombre no es más que un mono nacido antes de tiempo»

[38] *Les arts de littérature*.

[39] No ha procedido con menor libertad en el caso de *La Carrosse du Saint Sacrement*, de Mérimée.

[40] Quizá no sea superfluo hacer aquí un comentario. Reconozcamos en primer lugar que en el seno del teatro, el melodrama y el drama se esforzaron por introducir una revolución realista: el ideal stendhaliano del espectador que, prendido en el juego, dispara su revólver sobre el traidor (Orson Welles, en Broadway, hará ametrallar, por el contrario, los sillones de orquesta). Un siglo más tarde, Antoine obtendrá como consecuencia del realismo del texto el realismo de la puesta en escena. No es una casualidad que Antoine haya hecho cine más tarde. De manera que si adoptamos una cierta perspectiva sobre la historia, hay que convenir en que una vasta tentativa de «teatro-cine» ha precedido a la de «cine-teatro». Dumas hijo y Antoine antes de Marcel Pagnol. Es posible, además, que el renacimiento teatral que parte de Antoine se haya visto grandemente facilitado por la existencia del cine, quien tomando sobre sus hombros la herejía del realismo, ha limitado las teorías de Antoine a la sana eficacia de una reacción contra el simbolismo. La selección que Le Vieux Colombier ha operado en la revolución del Teatro Libre (dejando el realismo al Gran Guiñol), hasta el punto de reafirmar el valor de las convenciones escénicas, no hubiera sido posible sin la competencia del cine. Competencia ejemplar que en cualquier caso hacía del realismo dramático algo irremediablemente ridículo. Nadie puede ya sostener hoy que el más burgués de los dramas de *boulevard* no participa de todas las conveniencias teatrales.

[41] La TV viene, naturalmente, a añadir una variedad nueva a las «pseudo-presencias» nacidas de las técnicas científicas de reproducción inauguradas con la fotografía. Sobre la pantalla pequeña, en las emisiones en directo, el actor está presente temporal y espacialmente. Pero la relación de reciprocidad actor-espectador está cortada en un sentido. El espectador ve sin ser visto: no hay retorno. El teatro televisado parece, por tanto, participar a la vez del teatro y del cine, Del teatro, por la presencia del actor ante el espectador, y del cine por la no-presencia del segundo ante el primero. Sin embargo, esta no-presencia no es una verdadera ausencia, porque el actor de la TV tiene conciencia de los millones de ojos y de oídos virtualmente representados por la cámara electrónica. Esta presencia abstracta se manifiesta de manera particular cuando el actor se equivoca en el texto. Este incidente, molesto en el teatro, se hace intolerable en la TV, porque el espectador, que nada puede hacer, toma conciencia de la soledad antinatural del actor. Sobre la escena, en las mismas circunstancias, se crea una especie de complicidad con la sala que viene en ayuda del actor en dificultades. Esta relación de vuelta es imposible en la TV.

[42] En «Esprit».

[43] Gentío y soledad no son antinómicos: la sala del cinematógrafo origina una masa de individuos solitarios. Gentío debe ser entendido aquí como lo contrario de una comunidad orgánica, voluntariamente escogida.

[44] Cfr. Cl. E. Magny. *L'áge du román américain* (Ed. du Seuil).

[45] Cfr. P. A. Touchard, *Dionysos*(Ed. du Seuil).

[46] Un último ejemplo para probar que la presencia sólo es esencial al teatro en cuanto se trata de un juego. Cada uno ha experimentado personalmente o por otros la situación molesta que consiste en ser observado sin advertirlo o simplemente a nuestro pesar. Los enamorados que se besan sobre los bancos públicos son un espectáculo para los que pasan» pero eso no les preocupa. Mi portera, que tiene el sentido de la palabra

exacta, dice mirándoles que «se está en el cine». Cada uno se ha encontrado a veces en la obligación humillante de proceder delante de testigos a realizar una acción ridícula. Una vergüenza rabiosa nos invade entonces, que es todo lo contrario del exhibicionismo teatral. El que mira por el ojo de la cerradura no está en el teatro; Cocteau ha demostrado justamente en *Le sang d'un poète* que él estaba ya en el cine. Y, sin embargo, se trata de un espectáculo, y los protagonistas están delante de nosotros en carne y hueso, pero una de las dos partes no sabe nada o lo padece a pesar suyo: «no existe el juego»

[47] La ilustración histórica ideal de esta teoría de la arquitectura teatral en sus relaciones con la escena y el decorado nos ha sido proporcionada por Palladio con el extraordinario teatro olímpico de Vicenzo, convirtiendo el antiguo anfiteatro primitivo, todavía abierto hacia el ciclo, en un puro engaño arquitectónico. Desde el comienzo de la sala todo constituye una afirmación de su esencia arquitectural. Construido en 1950, en el interior de un antiguo cuartel ofrecido por la ciudad, el teatro olímpico no ofrece al exterior más que grandes muros desnudos de ladrillo rojo, es decir, una arquitectura utilitaria y que puede calificarse de «amorfa», en el sentido en el que los químicos distinguen el estado amorfo del estado cristalizado de ese mismo cuerpo. El visitante que entra como por el agujero de una escollera no da crédito a sus ojos cuando se encuentra de pronto en la extraordinaria gruta esculpida que constituye el hemiciclo teatral. Como esos pedazos de cuarzo o de amatista que por fuera parecen piedras vulgares pero cuya entraña está hecha de un entrecruzamiento de puros cristales secretamente orientados hacia el interior, el teatro de Vicenzo está concebido según las leyes de un espacio estético y artificial exclusivamente polarizado hacia el centro.

[48] Considero, por ello, como faltas graves de Laurence Olivier en *Hamlet* las escenas del cementerio y de la muerte de Ofelia. Tenía allí la ocasión de introducir el sol y la tierra en contrapunto con el decorado de Elsinor. ¿Había entrevisto esa necesidad cuando empleó la imagen verdadera del mar durante el monólogo de *Hamlet*? La idea, excelente en sí misma, no ha sido, desde un punto de vista técnico, perfectamente explotada.

[49] El caso del TNP nos ofrece otro ejemplo imprevisto y paradójico del apoyo al teatro por el cine. Jean Vilar mismo supuso la celebridad cinematográfica de Gerard Philipe. Por lo demás, el cine, haciéndolo, se limita a devolver al teatro una parte del capital que le prestó cuarenta años antes, en la época heroica cuando la industria del film, todavía en su infancia y generalmente despreciada, encontró en las celebridades de la escena el apoyo artístico y el prestigio que necesitaba para poder ser tomado en serio. Los tiempos, es cierto, han cambiado de prisa. La Sara Bernhardt de entreguerras se llama Greta Garbo, y ahora es el teatro quien se siente feliz y a sus anchas poniendo en los carteles el nombre de una estrella del cine.

[50] Eso es justamente *Enrique V* gracias al cine en colores. Y si se quiere en *Fedra* un ejemplo de virtualidad cinematográfica, ahí está el relato de Teramenes, reminiscencia verbal de la tragicomedia de enredo, que considerado como un trozo literario dramáticamente desplazado, encontraría, realizado visualmente en el cine, una nueva razón de ser.

[51] «Cahiers du Cinéma», núm. 60 (junio 1956).

[52]«Esprit» (1949).

[53] «Revue du Cinéma» (junio 1948), publicado con el título *Le style c'est l'homme même.*

[54] Prólogo al libro de J. L. Rieupeyrout, *Le Western ou le cinema américain par excellence*, colección «7.° arte». Ed. du Cerf, París, 1953.

[55]«Cahiers du Cinéma» (diciembre 1955).

[56] Del que ha sido rodado un «remake» decepcionante en 1955 por el mismo George Marshall con el título *Destry*, interpretado por Audy Murphy.

[57] *Le western ou le cinéma américain par excellence*, colección «7° arte», Ed. du Cerf, París, 1953.

[58] Amalgama de tres compañías de producciones cinematográficas americanas: Keystone, Kay Bee y Fine Arts.

[59] Nos hemos tranquilizado viendo *El hombre de Laramie*(1955), donde Anthony Mann no utiliza el Cinemascope en tanto que formato nuevo, sino como una extensión del espacio alrededor del hombre.

[60] «Cahiers du Cinéma» (agosto-septiembre 1957).

[61] «Cahiers du Cinéma» (abril 1957).

[62] Lo Duca, *«l'Erotisme au Cinéma»* (Jean-Jacques Pauvert, 1959).

[63] «Esprit» (Enero, 1948).

[64] La influencia del cine de Jean Renoir sobre el cine italiano es capital y decisiva. Sólo la iguala la de René Clair.

[65] No se me oculta la parte de habilidad política o más o menos consciente que se esconde sin duda bajo esta generosidad comunicativa. Es posible que mañana el sacerdote de *Roma, città aperta* no se entienda tan bien con el ex resistente comunista. Es posible que el cine italiano se haga, en seguida, él también, político y partidista. Y es posible que haya en todo esto algunas medio-mentiras. *Paisa*, que es muy hábilmente pro americana, ha sido realizada por demócrata-cristianos y comunistas. Pero no hay engaño sino sabiduría en la actitud de quien sabe coger de una obra lo que encuentra en ella. De momento, el cine italiano es mucho menos político que sociológico. Quiero decir que realidades sociales tan concretas como la miseria, el mercado negro, la administración, la prostitución y el paro no parecen haber cedido todavía el puesto en la conciencia pública a los valores *a priori* de la política. Los films italianos apenas nos dan información sobre el partido político al que pertenece el director, ni incluso sobre a quién pretende adular. Este estado de cosas se debe, sin duda, al temperamento étnico, pero también a la situación política italiana y al estilo del partido comunista en la península.

Independientemente de la coyuntura política, este humanismo revolucionario encuentra igualmente sus fuentes en una cierta manera de subrayar lo individual, ya que la masa es raramente considerada como una fuerza social positiva. Cuando se la evoca es de ordinario para mostrar su carácter destructor y negativo con relación al héroe: el tema del hombre entre el gentío. Desde este punto de vista, el último gran film italiano *Caccia tragica* e *Il sole sorge ancora* son dos excepciones significativas que señalan quizá una nueva tendencia.

El director G. de Santis (que colaboró con Vergano como ayudante de dirección en *Il sole sorge ancora)* es el único que hace de un grupo de hombres, de una colectividad, uno de los protagonistas del drama.

[66] Las cosas se complican cuando se trata de un decorado urbano. Los italianos tienen ahí una ventaja incontestable: la ciudad italiana, antigua o moderna, es prodigiosamente fotogénica. Desde la antigüedad el urbanismo italiano no ha dejado de ser teatral y decorativo. La vida urbana es un espectáculo, una *commedia dell'arte* que los italianos se proporcionan a sí mismos. E incluso en los barrios más miserables, la especial agregación coral de las casas organiza, gracias a las terrazas y a los balcones, unas notables posibilidades espectaculares. El patio es un decorado isabelino donde el espectáculo se ve desde abajo y donde los espectadores de los balcones interpretan la comedia. Se ha presentado en Venecia un documental poético hecho exclusivamente con un montaje de vistas de patios. ¿Qué decir entonces cuando las fachadas de los palacios combinan sus efectos de ópera con la arquitectura de comedia de las casas miserables? Si se añade además el sol y la ausencia de nubes (enemigo número 1 de los exteriores) se tiene la explicación de la superioridad del film italiano en cuanto a los exteriores urbanos.

[67] En el caso de *El extranjero*, de Camus, Sartre ha mostrado claramente las relaciones de la metafísica del autor con el empleo repetido del pasado compuesto, tiempo de una eminente pobreza modal.

[68] Casi todos los títulos de crédito de los films italianos incluyen en el apartado «guión» una decena de nombres. No es necesario tomarse demasiado en serio tan imponente colaboración. Tiene como fin dar al productor unas seguridades políticas bastante ingenuas: en ese apartado se

encuentra regularmente el nombre de un demócrata-cristiano y de un comunista (así como en el film aparecen un marxista y un cura). El tercer coguionista suele saber construir una historia; el cuarto inventa los el quinto escribe buenos diálogos, el sexto tiene el sentido de la vida, etc…, etc. El resultado no es ni mejor ni peor que si sólo hubiera un guionista. Pero la concepción del guión italiano se acomoda bien con esta paternidad colectiva en donde cada uno aporta sus ideas sin que el director se sienta finalmente obligado a seguirlas. Más que con el trabajo en cadena de los guionistas americanos, habría que emparentar esta interdependencia con la improvisación de la *comrnedia dcll'arte* e incluso del *hot jazz*.

[69] No me lanzaré aquí a una discusión histórica sobre las fuentes o las prefiguraciones de la novela en los reportajes del siglo XIX. Para Stendhal y para los naturalistas se trataba todavía, más que de la objetividad propiamente dicha, de franqueza, de audacia, de perspicacia en la observación. Los hechos en sí mismos no tenían todavía esa especie de autonomía ontológica que les hace ser una sucesión de mónadas cerradas, estrictamente limitadas por sus apariencias.

[70] El cine, sin embargo, ha pasado muchas veces muy cerca de esas verdades: en el caso de Feuillade, por ejemplo, o con Stroheim. Más cerca de nosotros, Malraux ha comprendido muy claramente las equivalencias entre un cierto estilo de novela y el relato cinematográfico. Finalmente, por instinto y genio, Renoir aplicó ya en *La règle du jeu* lo esencial de los principios de la profundidad de campo y de la puesta en escena simultánea sobre todos los actores. Y lo ha explicado además en un artículo profético de la revista *Point*, en 1938.

[71] «Esprit» (Diciembre, 1948).

[72] Páginas 449-450.

[73] «Esprit» (Noviembre, 1949).

[74] Este párrafo, a mayor gloria del cine inglés pero no del autor, ha sido conservado aquí como testimonio de las ilusiones críticas, que no fui el único en mantener, sobre el cine inglés de la posguerra. *Brief encounter* causó entonces casi tanta impresión como *Roma, città aperta*. El tiempo se ha encargado de demostrar cuál de fes dos tenía un verdadero porvenir cinematográfico. Por lo demás, el film de Noël Coward y David Lean no debía gran cosa a la escuela documental de Grierson (nota de André Bazin posterior al artículo probablemente de 1956).

[75] Cfr. Tercera parte: *Cine y sociología*.

[76] Este texto de 1952 apareció en italiano publicado por las Ediciones Guanda (Parma, 1953).

[77] Este texto de 1952 apareció en italiano publicado por las Ediciones Guanda (Parma, 1953).

[78] «France-Observateur» (Octubre, 1952)

[79] «Cahiers du Cinéma» núm. 76 (Noviembre 1957)

[80] Los hechos, desgraciadamente, no me han dado la razón; la versión presentada en París tiene al menos un corte importante con relación a la de Cannes, exactamente la del «visitador de San Vicente de Paúl» evocado más adelante. Pero también es cierto que Fellini —si él es el responsable de este corte— se deja convencer fácilmente de la «inutilidad» de secuencias a menudo notables.

[81] Cfr. el artículo de Dominique Aubier, «Cahiers du Cinéma», núm. 49.

[82] Ése es el caso de la secuencia cortada.

[83] «Cinema Nuovo».

[84] Texto escrito en 1953.